د.محمد مشبال

بلاغة النادرة



تقديم : د. محمد أنقار

أفريقيا الشرق

مكتبة لسان العرب
أ. علاء الدين شوقي
رابط بديل
lisanerab.com
www.lisanarb.com

بلاغة النادرة

د. محمد مشبال

بلاغة النادرة

تقديم: د. محمد أنقار

أفريقيا الشرق

© أفريقيا الشرق 2006
حقوق الطبع محفوظة للناشر
المؤلف : محمد مشبال

عنوان الكتاب

بلاغة النادرة

رقم الإيداع القانوني : 2006/0769

ردمك : 8 - 439 - 25 - 9981

أفريقيا الشرق - المغرب

159 مكرر ، شارع يعقوب المنصور - الدار البيضاء

الهاتف : 04 95 25 022 - 13 98 25 022 - الفاكس : 20 29 25 022 - 80 00 44 022

مكتب التصفيف التقني : الهاتف : 54 / 53 67 29 022 - الفاكس : 72 38 48 022

البريد الإلكتروني : E-Mail : africorient@yahoo.fr

تقديم

يقتضي النظر في النص الأدبي العربي القديم تحقق نمط من الوعي النقدي متسم بتعدد واجهاته وتنوع استراتيجياته حتى يتمكن من الانتشار في أكثر من اتجاه معرفي ويقدر على مواجهة الأسئلة المخصوصة التي يفرزها تراثنا القديم : ماهي طبيعة المعالجة التي يمكن أن نرومها؟. هل « نحلل » ذلك النص أم « نشرحه » أم نفسره » أم « نؤوله » أم « نقاربه »؟. هل نتعامل معه مثلما نتعامل مع نصوصنا الأدبية المعاصرة؟. ثم بأية أداة أو رؤية نفعل ذلك : بواسطة وسيلة عربية معاصرة أم بالاستفادة من الملاحظات الجمالية والالتفاتات النقدية القديمة المبثوثة : نلتقطها ثم نستثمرها استثمارا حداثيا؟. هل نقارب ذلك النص في ضوء مفاهيم نظريات الأجناس الأدبية والبلاغية والأسلوبية الغربية أم بمنهج نقدي « عربي » مع علمنا مسبقا بعدم وجود شيء من هذا القبيل؟.
وإذا كان النص الأدبي المعني بالاستقصاء ينتمي إلى « جنس » نثري كالنادرة والتي لا نكاد نجد جنسا يضاهيها بنفس الخصائص والسمات ؛ هل ننظر إليها من زاوية أجناس أدبية غربية أو غير غربية شبيهة بها؟.

تلك عينة من الأسئلة المنهجية التي واجهها الدكتور محمد مشبال عندما انغمس منذ سنوات في غياهب النثر العربي القديم، وسرقت لبه أفانين التعبير في حكايات الجاحظ ونوادره تخصيصا، فلم يأن من البحث عن أجوبة محتملة من خلال الاحتكاك اليومي بالنصوص التراثية العتيقة تأملا وتدريسا وتحليلا.

لقد وعى محمد مشبال جيدا أن التطبيق الآلي لمنهج جاهز لن يفيد كثيرا في تلمس الطوابع الجمالية والإنسانية المميزة للنص التراثي العتيق. كما كان على علم بالمجهودات العربية التي بذلت حديثا في معالجة النوادر، فلم يقتنع بذلك ولم يشف غليله نظرا لاعتماد معظم تلك المحاولات على الاهتمام بمظاهر أدبية خارجية، أو ثنائيات سطحية، أو سمات أسلوبية مطروقة لا تكاد تتغلغل إلى عمق البناء الفني للنادرة.

الخطوة الأولى كانت إذن هي مواجهة الأسئلة. أما الثانية فقد اتجهت إلى فحص مابذل في هذا المضمار واستيعابه والاهتداء إلى ثغراته. أما الخطوة الثالثة التي أقدم عليها المؤلف بعد سنوات التمرس بنصوص النوادر فكانت تجربة «تعلم الإنصات إلى حفيف السمات الجمالية» التي تميز هذا النمط من أنماط القول العربي، فكانت بحق خطوة جريئة خطاها مشبال لما حاول جاهدا مقاومة أصوات المناهج الجديدة التي تضج في أعماقه والخلاصات المعرفية المعدة سلفا، فأصاخ بدلا من ذلك إلى ما يمكن أن تبثه نوادر الجاحظ من أصوات وذبذبات غاية في الرهافة لن يقدر على سماعها والتقاطها إلا الناقد المبدع الذي تعلم عدم الاستسلام السريع لغواية البنيات النصية الخارجية، وذاق عذاب الدربة وطلب العويص.

تلك إذن هي المساهمة الطريفة التي رامها مشبال في هذه المحاولة النقدية الجديدة التي استعان عليها ب « أدوات » تحليلية تملك مزية الاتساق مع غايته النقدية الطموح ؛ أقصد بها أدوات « الصورة » و« السمة » و« المكون » المتميزة بطواعيتها على تقصي القيم الجمالية، وتجاوز الفروق المصطنعة بين الشكل والمضمون، وبين ما هو أدبي واجتماعي، وبين ما هو محلي وشمولي.

بذلك أتاح المؤلف للقارئ فرصا ثمينة يمكن فيها أن يتأمل كيف تستخلص السمة الدالة من حكايات الجاحظ بشفافية مرهفة مثلما تستخلص النحلة الرحيق من الزهرة (ولا أقول مثلما تستخرج الشعرة من العجين) مادامت السمة المستخلصة تظل مضمخة بأدق خصائص بناء الحكاية الجاحظية. وقل الأمر نفسه عن طرائق استشراف صور البخل في نوادر الجاحظ استشرافا يتعالى عن « السمة الجزئية » إلى « الصورة التشكيلية » التي نحت لها المؤلف عناوين دالة مركبة.

وقبل هذا وذاك لا تفوتني الإشارة إلى تلك التوطئة الذكية التي حاول المؤلف فيها أن يرصد المسالك التي عبرها عديد من الباحثين لمعالجة نوادر الجاحظ من غير أن تفضي بهم إلى نتائج مقنعة. ومن أجل تجاوز قلة الإقناع أعطى المؤلف جملة من الاقتراحات التي لا يسعنا إلا أن نصفها بكونها اجتهادات أصيلة تسعف في التعامل مع النوادر والحكايات وغيرها من فنون النثر العربي القديم، وإن لم تكن اجتهادات تامة نظرا لحاجتنا الماسة إلى مزيد من التطبيقات وتمارين استخلاص السمات والسمات التكوينية.

والحق أننا لا نجد أفضل من اصطلاح «الاجتهاد» لوصف مثل هذه المحاولة النقدية الطريفة على الرغم من التحفظ الذي يبديه بعضهم من هذه السمة التي نراها مناسبة لنعت بعض التجارب النقدية العربية المعاصرة التي تأبى استيراد الجاهز السهل ولا تدعي في الوقت ذاته القدرة على ابتداع مناهج أو قواعد تحليلية جديدة. والواقع أن اعتماد مصطلحات من قبيل «القراءة» أو «الاجتهاد» أو حتى «سلطة التأمل النقدي» قد يفيد في وصف تلك المحاولات مثلما قد يفيد في تشخيص جانب من جوانب أزمة النقد والإبداع والتواصل التي نعاني منها راهنا.

ثم هناك مزية إضافية يجب أن تحسب للمؤلف عندما يكون بصدد مساءلة نوادر الجاحظ واستشراف سماتها. أقصد بذلك انسجام تخريجاته النقدية والتحليلية مع سائر كتاباته وتأملاته وتصوراته الجمالية. فمهما اختلفت الموضوعات التي يمكن أن تشغل بال محمد مشبال من بلاغة وشعر قديمين وروايات وأشعار معاصرة وأفلام وكتابات نقدية؛ تظل ثمة رؤية موحدة يصعب توصيفها بالكلمات الدقيقة وإن يكن من غير المستحيل ملامسة علاماتها وخصائصها. فمشبال لا يرفض طلب القيمة الأدبية من وراء عملياته النقدية، لكنه إذ يقيم أو يبدي حكما تراه يجنح في الوقت ذاته إلى أن يأتي حكمه متسقا مع باقي تفاصيل رؤيته النقدية. لذلك يصعب على القارئ الذي اطلع على كل إنتاجه أن يعثر على تناقض بين جزئيات تلك الرؤية المتماسكة سواء كان

الحديث منصبا على نادرة من نوادر الجاحظ أو على قصيدة من قصائد أمل دنقل أو عبد الكريم الطبال.

وإذا كان من الصعوبة بمكان أن يحافظ ناقد معاصر على مثل هذه القاعدة الذهبية المتوازنة، فإنه يظل مع ذلك مطالبا بالمزيد من التطبيقات والتأملات مثلما نحن مطالبون بها جميعا. وإذا اعترفنا بأن أبرز التحديات المنوطة بالنقد في الوقت الراهن استرجاع التواصل الذي كاد يفتقد بين جمهور القرأء والإبداع قديمه وحديثه، وإعادة الثقة بمهمة النقد ووظيفته التقييمية ونزوعه الذاتي الحميم ؛ فيقيننا عظيم بأن المزاوجة بين التطبيق والتأمل جديرة بتحقيق مثل تلك المهام العويصة.

الدكتور محمد أنقار

توطئـة

في النثر العربي القديم
وإشكال القراءة

يمثل الوعي بتراثنا النثري لحظة أخرى من اللحظات التي ما فتئت تقلق تفكيرنا الأدبي، منذ أصبح إشكال ما سمي ب «الأصالة والمعاصرة» هاجسا تصدر عنه جميع الكتابات النقدية عن وعي أولاوعي. فليس الاهتمام بتراث نثري متنوع وخصب إلا وجها لإشكال ثقافي يتجسد في موقفنا من التراث والحداثة وموقفنا من قضية التجديد والإبداع. ولعله قد حان الوقت كي نجعل من الاهتمام بتراثنا النثري لحظة تأمل فيما ينبغي صنعه من أجل تطوير الحقل النقدي العربي من غير الجهة التي سعي إليها معظم نقادنا في السنوات العشرين الأخيرة، على الرغم من الفوائد الجليلة التي جنيناها في أثناء هذه الحقبة. وليست هذه الجهة المطلوبة واضحة المعالم الآن، ولكنها على أية حال تمثل إحساسا عاما عند جميع النقاد الذين شكل لهم الشعور بالهوية الثقافية مبدأ فكريا لا يدافع.

إن إشكال النثر العربي القديم هو إشكال قراءته. وها نحن مرة أخرى في قلب الجدل الثقافي وما يستتبعه من مشكلات المنهج والرؤية، والتراث والحداثة، والذات والآخر، والتقليد والتجديد.

وإشكال هذا النثر هو أيضا إشكال أحد أوجه الحضارة : كيف السبيل إلى فهم طبيعته؟

لأجل هذا وغيره، رأيت أن أرسم الخطوط الكبرى لهذا الأفق الثقافي الأدبي الذي يصدر عنه تحليلي لنوادر الجاحظ، وإن كنت واثقا من أن ما قمت به لا يمثل سوى بداية الإحساس بالإشكال الذي نواجهه في هذه المرحلة تحديدا :

1 – إن نهوض النقد العربي القديم على جنس الشعر الذي اعتبر بالحق « عمدة الأدب »[1] جعل معاييره المستصفاة تدين في أصلها لجماليات هذا الجنس الأدبي. وعلى هذا النحو، لم يتح للأنواع النثرية الأدبية أن تسهم في بلورة المفاهيم النقدية والبلاغية الموروثة عن تفكيرنا الأدبي القديم إلا في حدود ضيقة، هذا الوضع يمثل بالنسبة إلى الناقد الأدبي المعاصر امتحانا حقيقيا : ما السبيل إلى تحليل أنواع نثرية لا تسعف المعايير البلاغية الموروثة في إدراك طبيعتها؟

2 – لقد اجتهد النقد العربي المعاصر في خلق مناهج دقيقة لتحليل بنيات النصوص الأدبية شعرا ونثرا. على هذا النحو أمكنه أن يحقق تقدما واضحا في تعميق الوعي الجمالي بأدبية لغة الشعر والسرد.

والدارس العربي اليوم يقف مشدوها أمام هذه المادة العلمية الهائلة التي خلفها الشكلانيون والبنيويون والأسلوبيون. ولكنه في الآن نفسه لا يستطيع أن يستسلم لسلطان الإغراء والنتائج الباهرة، وهو يتملكه الارتياب في أن تفلح هذه المناهج المحصلة في تعميق

معرفتنا بجماليات تراثنا النثري، وإن كان لا يستطيع تجاهلها وقد أبلت البلاء الحسن في تقديم مرتكزات تحليل مقومات البناء السردي للنثر الإنساني في مختلف الحضارات. ومع ذلك، يظل الإحساس بوجود ألوان من الصياغة الأدبية في تراثنا النثري، لا يسعف في تحليلها الانتفاع المباشر بهذه النتائج، قائما؛ خاصة أننا بعد فترة من التجريب النقدي القائم على النقل والتقليد لم نقتنع بما حصلناه في حقل نقد الشعر.

وها نحن اليوم، أكثر من أي وقت مضى، أحوج ما نكون إلى تصور نقدي مغاير للنظر إلى تراثنا الشعري.

هذا شعور صحيح يأتي في وقت حاسم. ونحن لا نملك إلا أن نتولاه بالرعاية. وهذا، من جهة أخرى، امتحان للناقد العربي الذي يدرك اليوم أنه آن الأوان كي يخوض المغامرة. وللأسف الشديد، فقد غابت هذه الحقيقة عن علاقتنا بالثقافة الغربية : لماذا لم يستهو نقادنا روح المغامرة التي تحلت بها هذه الثقافة نفسها ؟ لماذا آثروا النتائج بدل البحث؟

إن المغامرة المطلوبة لا تعني الانطلاق من الفراغ؛ فهذا غير ممكن، بل ما أعنيه بهذا المجاز هو خلق القدرة على صياغة السؤال الخاص، وأن يكون انتفاعنا بالأدوات المنهجية الحديثة وسيلة لغاية أعظم ؛ وهي الوعي بخصوصية التفكير الجمالي الأدبي العربي الموروث.

3 – يتصف تراثنا النثري بالتنوع ؛ فمنه – على جهة العموم – الأنواع السردية التي تبتعد عن جمالية الشعر، ومنه النثر الفني الذي تلتقي بلاغته ببلاغة الشعر، وإن احتفظ بخصائصه المميزة.

وإذا كان النقد لم يلتفت إلى القسم الأول لأسباب كثيرة[2]، فإن اهتمامه بالقسم الآخر اقتصر على الكتابة الديوانية أو السلطانية التي لم تتسع للوظيفة الإبداعية إلا في حدود ضيقة، وقد أخذ هذا الاهتمام صيغة البحث عن إحكام لقوانين الكتابة وحصر لأفانينها، وقد سارت على هذا النهج معظم المؤلفات القديمة التي انشغلت بالنثر.

وجملة الأمر أننا لا نكاد نجد اهتماما حقيقيا بجماليات النثر الفني على نحو ما تحقق بالنسبة إلى الشعر. ولست أرى مسوغا لإغفال نقادنا المعاصرين جزءا كبيرا من تراثنا النثري، إلا إذا كان الوعي النقدي عندنا لا يعتد سوى بالنثر السردي القصصي ؛ ففي هذه الحال نريد إنجاز ما تخلف عنه القدامى ولكن بإيعاز من الآخر. غير أننا إذا نفلح جزئيا في سد الثغرة، فإننا نعجز عن تطوير موروثنا؛ إذ يظل سؤال النثر الفني غير القصصي متواريا.

كان – إذن – اهتمام النقد القديم بحقل النثر مقصورا على وضع الأصول العامة لفن الكتابة، ولم يحدث أن نظر إليه باعتباره لونا من الصياغة الجمالية المتميزة التي ينبغي أن تطرق من غير باب الشعر (أي البديع هنا) . وهكذا نجد الكلاعي يقول في كتابه الذي خصصه للنثر: « وتأملت... النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم، فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب »[3]. ولم يبحث الكلاعي عن خصوصية الصياغة الفنية في النثر الأدبي ؛ لا لأن النثر يشترك مع الشعر في كثير من المقومات الأسلوبية، ولكن لأن الناقد القديم لم يكن يصدر في بناء نظرته للنص عما يطلق عليه بعضهم : « الكفاية

الأجناسية » Compétencce générique [4] وإن كانت تشكل جزءا لا ينفك عن وعيه الجمالي الأدبي.

يلاحظ الدارس المعاصر أن الفرق بين الشعر والنثر، في موروثنا النقدي، غالبا ما يرد في سياق الترجيح والمفاضلة بين الشاعر والناثر. فلم يكن ثمة قصد مباشر إلى تعيين السمات المميزة لكل من الجنسين، وإن كان الدارس الذي يتوخى بلوغ هذه الغاية لا يعدم الظفر بنصيب من هذه الفروق الصالحة لأن تكون بذورا أولى لبناء نظري ونقدي ينهض على الوعي الأجناسي [5] Conscience générique.

وتمثل تفرقة أبى إسحاق الصابي[6] بين صناعة الشعر وصناعة الترسل، بذرة الانطلاقة نحو بناء نظر نقدي ينهض على « كفاية أجناسية » تهدف إلى إعادة الاعتبار للصياغة النثرية ؛ هذه الأداة التعبيرية الإنسانية والحضارية المتميزة. لا شك ، إذن، أن الوعي بالفروق النوعية بين الأجناس الأدبية هو- في جوهره- وعي بالوسائل التعبيرية المتباينة للإنسان، وأن إنشاء بلاغة خاصة لقراءة النادرة مختلفة عن بلاغة قراءة الشعر هو وعي عميق بروح الحضارة الإنسانية المبدعة.

لم يكن تحيز الموروث النقدي والبلاغي للنثر استجابة واعية لجماليته، بقدر ما كان تقديرا لمكانته الإجتماعية في ظل شروط أصبح فيها الكاتب في منزلة لا يدانيه فيها الشاعر الذي تدهورت حاله في وقت أصبح فيه تعاطي حرفة الأدب مرتبطا بالرقي في السلم الاجتماعي. لم يكن – إذن – تفضيل النثر على الشعر

نتيجة لوعي جمالي مرهف بهذا النمط التعبيري ؛ فقد سبق أن أقررنا بأن جمالية الشعر جسدت تصورهم الأدبي، ولكنه كان نتيجة لنمو شعور متزايد بالمنافع المادية والحاجات العملية.

وتتمثل المفارقة في موروثنا النقدي، الذي رجح النثر، في أنه لم يجاوز في اهتمامه به تقسيمه إلى أنواع، كما فعل «ابن وهب» و«الكلاعي» على سبيل المثال، ثم الحديث عن أركان الكتابة[7]، وهي بمثابة قواعد عامة ينبغي للكاتب أن يعمل بها في رسائله. وعلى الرغم من أن هذا الوجه من العناية يمثل مظهرا للوعي الأجناسي، فإننا لا نظفر من هذا النقد بما يشبه معايير جمالية للنثر يمكن الاستناد إليها في القراءة والتقويم. وعلة ذلك هي أن نصوص النثر لم تكن موضوعا جماليا لخطابنا النقدي والبلاغي الموروث. ولأجل ذلك ظلت المصنفات التي أولت قدرا من العناية بتراثنا النثري لونا من الكتابة التعليمية التي تعنى بوضع قواعد التأليف في حقل الترسل بين يدي الناشئة، ولا سبيل لها إلى تمثيل بلاغة النثر[8] بالمفهوم الذي نحلم به اليوم، وإن كان الدارس لا يملك إلا أن يأخذها في الاعتبار وهو يروم بناء معاييره النقدية بالارتكاز على مسلمة «الوعي الأجناسي» في أعلى مراتبه المتمثلة في الإقرار بأن لكل جنس أدبي أسلوبه وسماته الجمالية التي ينبغي أن تراعى في أثناء القراءة.

4 - يصطدم الدارس المعاصر الذي يروم تشغيل مقولة «التجنيس» في قراءة تراثنا السردي، بوجود نوع من الحكي يحمل أكثر من تسمية، أو لنقل إنه لا يحمل تسمية محددة ؛ فالجاحظ يطلق على حكايات بخلائه تسميات متعددة : النوادر والملح والطرف والقصص

والأحاديث[9]. وسواء أكانت هذه التسميات تحيل إلى نوع سردي واحد، أم كانت بينها فروق دقيقة؛ فالمهم هنا أن الحكايات التي يقصها الجاحظ في «البخلاء» و«الحيوان» على وجه الخصوص، تلتقي في جملة من السمات تصنفها في إطار الحكي الطريف؛ ولعل اختيارنا تسمية النادرة ألا يلغي التسميات الأخرى ولكنه يحتويها بوصفها مرادفات لها، على الرغم مما يمكن أن تحيل إليه من فروق وخصائص مميزة؛ فقولنا بضرورة وجود إطار يحدد القراءة يتمثل في «الجنس الأدبي»، لا يعني أننا ينبغي أن نصدر عن مفهوم محدد بشكل دقيق للجنس الأدبي، وخاصة في حقبة تاريخية لم يصل فيها الوعي الأجناسي إلى الصياغة النظرية في أعلى درجاتها المنشودة، في هذه الحال ينبغي الاستناد إلى إسم الجنس الذي يضطلع ببث الوعي الأجناسي؛ فللإسم، كما يقول غلوينسكي، وظيفة تمييز« جنس» ما في ثقافة معينة، بالقياس إلى الأجناس الأخرى، كما يشهد بإسناد خصائص مميزة له.

ويمثل اشتغال أسماء الأجناس، بالنسبة إلى التواصل الأدبي، ظاهرة رئيسة تبرهن على أن نمطا من الخطاب، قد كان تقرر باعتباره كيانا متميزا. ومع ذلك تبرز هنا بعض التعقيدات. ففي مرات عديدة ظهر إسم الجنس بعد ظهور الجنس نفسه بمدة زمنية.. ولكن لا يعني ذلك بالضرورة أن خصوصيته قد تم تجاهلها في الأصل. بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن تكون أسماء الأجناس أسماء فارغة تم إدخالها على سبيل المصادفة؛ فهي لا تحيل إلى أي حقيقة أدبية، أو يمكن أن تكون مرادفات لأسماء أخرى... وتتفاقم خطورة النتائج عندما يستخدم الإسم نفسه لتعيين نوعين مختلفين».[10]

إن افتراض وجود تسميات متعددة لنوع واحد من فن القص، كما أشرنا إلى ذلك، لاتترتب عليه نتائج يمكن وصفها بالخطورة، وعلى القارئ المعاصر الذي يتوخى بلوغ غايته بتحديد خصائص النص المدروس، أن يسارع إلى حسم المشكل بافتراض وجود إطار أجناسي عام يساعده في مهمة القراءة بدل التيه في توخي الفروق بين تسميات متداخلة، قد لا يعود على الباحث بأية فائدة.

خلاصة القول ؛ إن افتراض وجود فروق نوعية بين تلك التسميات التي أطلقها الجاحظ على حكيه، ينبغي ألا يقلل من قيمة افتراضنا بضرورة إدراجها في إطار موحد هو النادرة ؛ التسمية الأكثر شيوعا والأقوى تمثيلا لهوية حكايات الجاحظ بتنويعاتها المختلفة.

5 – إذا كانت غاية هذه الدراسة الموجزة أن تسائل جنسا أدبيا تطرز نصوصه أضخم كتب التراث وأنفسها، فإنها لا تزعم الإحاطة الشاملة أو الاستيعاب الدقيق ؛ فحسبها الكشف عن زاوية مغمورة من ذاكرة موروثنا الإبداعي، ووضع اليد على بذور وعي أولي بجنس أدبي لم يحظ بشرف الانتساب إلى دوحة الأدب العربي. ويمكن القول إن هذه الدراسة اتجهت إلى تحقيق أمرين متداخلين :

أولا : ضبط سمات النادرة بواسطة اعتماد ما أنتجه الوعي الأجناسي الموروث من صياغة نظرية واكبت النصوص. وقد وقفنا على مظاهر هذا الوعي، على نحوما تجلت عند الجاحظ بشكل خاص. والحق أن ندرة ماصاغه القدامى من أفكار تحدد رؤيتهم لجنس النادرة، تجعل البحث في هذا الموضوع شاقا، لا يعد بإضافات جديدة إلى ما أقره الجاحظ.

ثانيا : ضبط سمات النادرة بواسطة تحليل نصوصها تحليلا دقيقا يراعي جملة من المبادئ المنهجية، لم تتحقق فيما وقفنا عليه من دراسات، أخص بالذكر اثنتين منها ارتبطتا مباشرة بنوادر البخل.

الدراسة الأولى للباحثة فدوى مالطي دوجلاس بعنوان « بنائيات البخل في نوادر البخلاء »[11]، اعتمدت فيها المنهج البنيوي الوظيفي عند بروب Vladimir Propp، إذ عمدت إلى تصنيف النوادر انطلاقا من مفهوم الوظيفة[12]. وقد أتاح هذا المنهج للباحثة الوقوف على الأنساق المتحكمة في إنتاج نوادر البخل. وتكاد الدراسة تنحصر في رصد هذه البنيات العميقة التي تؤول إليها النصوص المنجزة. تقول: « لقد أظهر التحليل الوظيفي وجود أنساق مورفولوجية متكررة مما يسمح بتعريف نوادر الجاحظ وتصنيفها وفقا لفئات مورفولوجية »[13].

والتعريف الذي تقدمه الباحثة لنادرة البخل باعتبارها « وحدة سردية مستقلة تنطوي على فعل أو حدث يكشف عن خاصية البخل» لا يشير إلى النادرة من حيث هي جنس أدبي ينطوي على سمات ومكونات مخصوصة ؛ فالباحثة غير معنية في دراستها بإشكال التجنيس، كما أن اهتمامها بالأنساق الوظيفية للنوادر في نطاق المنهج البنيوي، لم يسمح لها بالانفتاح على الإمكانات البلاغية للنصوص.

وربما كانت الدراسة الثانية أقرب إلى طبيعة رؤيتنا للموضوع من الدراسة الأولى ؛ على الأقل من حيث العنوان : « صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء »

لأحمد بن محمد بن أمبيريك، وهي دراسة توسلت بالمنهج الأسلوبي في تحليل مادة الكتاب، مما جعلها تطرق باب البلاغة دون أن تفلح في طرح الإشكال على نحو ما نطمح إليه في بحثنا. ويمكننا صياغة اعتراضاتنا على منهج الباحث في النقط الآتية :

(أ) كشف منهج الباحث أزمة الأسلوبية الشعرية عندما تتصدى لتحليل نصوص سردية؛ فقد اعتمد في تحليله الصور الجزئية المجتثة من سياقها النصي، وكأنه حصر اهتمامه في تقنين القواعد وصياغة المعايير دونما تفسير للصور أو تواصل مع ما تحتويه النصوص من إمكانات فنية. تجلى ذلك على سبيل المثال في تناوله لأسلوب المقابلة، حيث لم يتجاوز حدود استخلاص الوظائف البلاغية الضيقة ولم يخرج عن نطاق معايير بلاغة الشعر.

(ب) لا تنتمي النصوص المعتمدة في التحليل إلى نوع أدبي واحد؛ فمادة التحليل مستقاة تارة من رسائل البخلاء وأقوالهم وتارة أخرى – وإن كانت قليلة – من نوادر الأفعال أو النوادر السردية؛ وهو ما يفيد أن الباحث غير معني ببلاغة السرد أو بلاغة النادرة، بل غايته البلاغة العامة أو بلاغة الخطاب، ولأجل ذلك كانت الرسائل والأقوال المادة الأقرب إلى طبيعة منهج الدراسة.

(ج) تدل «صورة البخيل الفنية» في نهاية التحليل، على مجموع أفكار البخيل ومبادئه واعتقاداته ؛ إنها – وفق منظور الباحث– مفهوم عام غير مرتبط بالتكوين الفني للنص[15]. لم يتخلص الباحث من سيطرة موضوع البخل على منهج تحليله، بدل «الصورة» بمفهومها الجمالي والبلاغي. ولأجل ذلك لم نستغرب تلك الخلاصة التي انتهى إليها البحث، وهي أن الصراع بين البخلاء والأسخياء يشكل لب الكتاب وجوهر موضوعه[16]. ألا تتناقض هذه الخلاصة الموضوعاتية مع المنهج المعلن عنه في عنوان الكتاب؟

هوامش التوطئة

1 . الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1983 الجزأ الأول (ص:25)

2 . عرضت ألفت الروبي في كتابها « الموقف من القص في تراثنا النقدي » مركز البحوث العربية، 1991، لتحليل الأسباب التي حالت دون تبلور موقف نقدي إيجابي لفائدة هذا النوع من التعبير الأدبي بأشكاله المختلفة .

3 . ابن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق : رضوان الداية، دار الثقافة، لبنان، (ص : 95) .

4 . استخدم « غلوينسكيGlowinski هذ ا المفهوم قياسا على المفهوم اللساني التوليدي « الكفاية اللغوية »، أنظر دراسته : « الأجناس الأدبية » المنشورة ضمن كتاب :
Théories littéraires, Problèmes et perspectives
Presses Universitaires de France 1989

5 . نفسه .

6 . رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، تحقيق : محمد بن عبد الرحمن الهدلق، ضمن أعمال ندوة « قراءة التراث النقدي » . أقامها النادي الثقافي بجدة (1990) .

7 . أنظر في هذا الشأن : المثل السائر لابن الأثير 1، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة .

8 . من المؤلفات التي سعت إلى وصف بلاغة النثر، كتاب « حسن التوسل إلى صناعة الترسل » لشهاب الدين محمود الحلبي (725هـ) . دار الرشيد للنشر، العراق . تحقيق : أكرم عثمان يوسف . وهو كتاب تعليمي حشد فيه صاحبه جميع مقومات البلاغة التي تجدها في كتب البديع، دون أية أضافة حقيقية . ويخلص القارئ إلى أن بلاغة النثر لا تختلف عن بلاغة الشعر إلا في بعض المقومات الجزئية التي لا ترد في الشعر أو العكس .

9 . في المعاجم الحديثة تقدم هذه التسميات على أنها تدل على مفهوم واحد ؛ فالنادرة والملحة والطرفة تسميات مترادفة تدل على نوع من السرد القصير المتميز بالطرافة والترفيه عن المتلقي، ويقابلها لفظ anecdote في اللغات الأجنبية . أنظر : المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط 2 بيروت 1984 (ص:165) ومعجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان (ص.17 و 608) . وللتوسع في هذا الموضوع يراجع بحث بعنوان « مفهوم النادرة في (كتاب النوادر) لأبي علي القالي » أنجزته الباحثة : أمل الأخضر لنيل الإجازة في الأدب العربي، السنة الجامعية 1989 ـ 1990، بإشراف الدكتور محمد أنقار .

10. les genres littéraires، مرجع سابق.
11. ترجمة : ماري تيريز عبد المسيح، مجلة فصول، المجلد 12، العدد الثالث 1993 .
12. يعرف بروب الوظيفة بأنها «فعل الشخصية وفق ماتتحدد دلالته في مجرى الحبكة» أنظر:
Morphologie du conte, seuil 1970 (p.31)
13. مرجع سابق (ص. 65) .
14. دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)- بغداد والدار التونسية للنشر 1986 .
15. نفسه (ص: 97)
16. نفسه (ص: 117) .

الفصل الأول

سمات حكي الجاحظ

1 ـ العري

في « المقامة الجاحظية » لبديع الزمان الهمذاني، يصف أبو الفتح الاسكندري نثر الجاحظ بأنه « بعيد الإشارات، قليل الاستعارات، قريب العبارات، منقاد لعريان الكلام يستعمله، نفور من معتاصه يهمله »(1).

يرد هذا الوصف في سياق تقليل بطل المقامة من قيمة نثر الجاحظ؛ وهو التقليل الذي يحتكم إلى أسلوب الشعر باعتبار مكوناته معيارا للكتابة المثلى. من هنا يعد هذا التقييم ضربا من (الافتراء التخييلي) الذي ينزع فيه السارد بعناد شديد إلى أن يكيف الأجناس والأغراض الأدبية، بما فيها الخطابة والكلام والأقوال السائرة، من خلال المعيار الشعري »(2)

على الرغم من هذا الوصف السلبي الذي ينسجم وخطة الخداع التي يمارسها أبو الفتح في المقامة ؛ فإنه من جهة أخرى يكشف بدقة عن سمة من سمات نثر الجاحظ السردي. وعلى هذا النحو يصبح الوصف المشار إليه إقرارا لحقيقة أدبية شاء أبو الفتح تقديمها في صورة زائفة. فمن حق القارئ أن يتساءل : هل تتوقف قيمة النثر على مدى استجارته بمقومات الشعر؟ هل النثر ملزم باجتلاب كساء الشعر لستر عريه؟ وبصيغة تعبيرية أخرى : ألا يوهمنا أبو الفتح – كما يقول محمد أنقار– بحتمية تحقيق « الشعرية » كي تصلح « النثرية »(3)؟

لن نجاري بطل المقامة في خداعه وقلبه للحقائق، بل سننظر إلى تلك الخصائص التي وصف بها نثر الجاحظ، باعتبارها تقرر

حقيقة أدبية وهي أن النثر يتقوم بأسلوبه الخاص الذي ينبغي أن يكون مختلفا عن أسلوب الشعر، بل قد يكون نقيضا له. هذه الحقيقة لم يكن من السهل الجهر بها في واقع ثقافي حظي فيه الشعر بتقدير لم تضاهه فيه الأجناس الأدبية الأخرى؛ فقد وصف بأنه «عمدة الأدب» واعتبرت مكوناته معيار الجودة، ويذكر عبد الفتاح كيليطو «أنه ابتداء من القرن الرابع، كان السعي لتقريب الشقة بين النثر والشعر : صار الشكلان يعالجان نفس الأغراض ويستجيران بنفس المحسنات»[4].

لقد مثل الأسلوب الشعري نموذجا جماليا ينبغي احتذاؤه وتمثله في صياغة الأجناس الأدبية ؛ فقد تميز النثر في القرن الرابع باستخدام أدوات البديع من استعارة وتشبيه وسجع وإزدواج. ولم تكن المقامة لتقبل في الثقافة العربية القديمة لو لم تستجر بهذا الأسلوب الرفيع[5]، وتجعله مكونا في بنائها وثابتا من ثوابتها النوعية. ويبدو أن بديع الزمان الهمذاني في «المقامة الجاحظية» قد عبر فنيا عن إشكال جمالي أرق كتاب النثر في تلك الحقبة، والمتمثل في الهيمنة التي فرضها الشعر على كل من يخوض غمار الكتابة الأدبية، وكأن هذه المقامة انتدبت نفسها لكي تعبر عن الصراع الذي احتدم بين الشعر بجلاله وهيبته، والنثر الذي مافتئ يتلمس طريقه. والحق أن جنس المقامة لم يكن ليثبت وجوده وينتزع الاعتراف بكيانه لولا مراعاته لمكانة الشعر في الثقافة العربية، ولأجل ذلك لم تكن نصوص هذاالجنس السردي خالصة الوجه للنثر، بل كانت مفعمة بروح الشعر. ولعل هذا الستار الشعري الذي تدثرت

به المقامة هو ما لا نجده في حكي الجاحظ الذي بدا عاريا، وكأن إمام البيان لم يستشعر سيادة الشعر ولم يحفل بتأثيره في صياغة الأذواق. لقد انبرى في بناء نثره السردي في غياب السلطة التي مارسها الشعر على صاحب المقامات في القرن الرابع، ولعله كان واعيا بأن تأسيس الحكي ينبغي أن ينبني على قاعدة مغايرة لتلك التي قام عليها الشعر، ولأجل ذلك لم يتقيد بالأسلوب الشعري الذي اتخذه أبو الفتح الاسكندري معيارا بنى عليه حكمه على الجاحظ سالبا إياه القيمة التي تمتع بها على عرش النثر لزمن طويل. كان على النثر المتدثر بستار الشعر أن يتوسل بالعبارات القصيرة والتسجيع والموسيقى اللفظية، وأن يستخدم التشبيهات والاستعارات؛ فهذه المكونات البلاغية من شأنها أن تخلخل استرسال لغة النثر وتقربها من لغة الشعر بصياغته البديعة التي تعمد إلى تكثيف الدال لحجب المدلول وإغراقه في الغموض. هكذا كان صنيع أبي تمام وأضرابه من الشعراء المحدثين الذين كانوا أصحاب طريقة مبتدعة في صناعة الشعر. كان قارئ شعر المحدثين يصطدم بحجاب كثيف من صور البديع، وكان عليه أن يكد ذهنه ويعمل فكره لبلوغ مرامي الشاعر. وبعبارة أخرى، كان الشعر الذي صاغه أبو تمام يستوقف القارئ لتأمل أسرار الصنعة والالتذاذ ببدائعها قبل أن ينشغل بطلب المعنى الذي يظل متواريا خلف هذا الستار الصفيق الذي ميز نمط بلاغة البديع في الشعر؛ هذا النمط الذي سرعان ما أضحى نموذجا جماليا يحتذى في صناعة النثر الفني. وعلى هذا النحو أصبح النثر مطالبا، لكي يحظى بالشرف ويحوز التقدير الفني، بالخضوع لجماليات الشعر والإذعان لمعاييره.

وإذا كان النثر الذي دعا إليه الهمذاني، هو ذلك الذي أوجدت شكله «شعرية الكتابة المرموزة»[6]، فإن نثر الجاحظ السردي، نثر مسترسل يتجه في خط مستقيم، عار من الكساء البديعي؛ إنه نص نقيض للنمط الذي دشنه الشعراء المحدثون، أعني نمط بلاغة البديع الذي ساد الشعر والنثر في القرن الرابع. هذا ما يمكن القارئ ملاحظته، على الأقل فيما كتبه الجاحظ من أخبار ونوادر في «البخلاء» و«الحيوان» و«البيان والتبيين».

ولعل الإشارة إلى وجود نمط بلاغي مناقض لبلاغة البديع في نثر الجاحظ السردي، ينبغي ألا ينطوي عى أية مفاضلة قد يستثيرها تحيزنا المعاصر لنمط الأسلوب القصصي السائد في السرد الحديث، وهو ما كان خلف جملة من الأحكام التي استهجنت أسلوب المقامة استهجانا يجد مسوغه في نفور الذوق المعاصر من أغلال البديع، بدل تقبله والاستجابة له باعتباره مكونا لخصوصية هذا الجنس الأدبي وعرفا من أعراف صناعة الأدب القديم. مثل هذا النفور نستشعره في حديث طه الحاجري عن مذهب الجاحظ في التصوير، وإن كان فيما أقره نصيب وافر من الدقة في تحديد طبيعة النثر السردي في نوادر الجاحظ. يقول :

«لا يلجأ- كما يفعل الكثيرون- إلى تلمس التشبيهات والاستعارات يستعين بها في تصوير المشهد... لم يلجأ إلى ذلك ولم يتورط فيه إلا بالقدر الطبيعي... فأسلوب الجاحظ في الوصف... وجه من وجوه الواقعية الغالبة عليه»[7].

لا شك أن لطه الحاجري موقفا مرتابا من استخدام مقومات البديع في التصوير الأدبي، وهو موقف أملاه عليه ذوقه المعاصر

الذي لم يعد يستسيغ تكبيل اللغة وتقييد استرسالها. وربما كان هذا الموقف أقل ما ينبغي أن يستأثر باهتمامنا في هذا النص؛ فقد كانت المقارنة غير المتكافئة بين النثر القديم والنثر الحديث خطة معمولا بها صراحة أو ضمنا في الدراسات الحديثة، وكان النثر القديم كثيرا ما يقع ضحية هذه الخطة التي لا تبحث فيه عن خصائصه الذاتية بقدر ما تفرض عليه خصائص نموذج جمالي غريب عنه. غير أن كلام الحاجري يتضمن ما يتسم به نثر الجاحظ من « واقعية » التصوير، وهي إشارة إلى ذلك النمط البلاغي الذي حددت « المقامة الجاحظية » خصائصه من قبل. فالواقعية لا تعدو أن تكون هنا سمة بلاغية[8] مثلها مثل الشاعرية التي ميزت جنس المقامة. فإذا كان حكي الجاحظ يتسم بالواقعية في بيئة ثقافية مشبعة ببلاغة الشعر، فلأن الجاحظ كان يرى أن قيمة الأسلوب تكمن في تناسبه مع السياق؛ من هنا تصبح « الواقعية » سمة جمالية مستساغة في سياق مخصوص. يدعونا الجاحظ إلى التمييز بين الأساليب والأنماط البلاغية وفق تباين السياقات والوظائف؛ يقول : « ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء : فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال. وإذا كان موضع الحديث على أنه مضحك ومله، وداخل في باب المزاح والطيب، فاستعملت فيه الإعراب، انقلب عن جهته. وإن كان في لفظه سخف، وأبدلت السخافة بالجزالة صار الحديث الذي وضع على أن يسر النفوس يكربها ويأخذ بأكظامها »[9].

لم تعد الفصاحة تمتلك جميع حقوق بلاغة الخطاب، كما أن مقومات البديع لم تعد قادرة على ضمان هذه الحقوق في جميع المواقف؛ ففي الخطاب الفكاهي تفقد الفصاحة والجزالة كل ما تحوزانه من قوة التأثير، كما أن المحسنات البديعية التي اعتبرت علامة على بلاغة أنماط خطابية كثيرة، تتعطل وظيفتها الجمالية في خطاب يتوخى الضحك والتسلية. ولعل هذا أن يكون مسوغا لاختيار الجاحظ الفني واستخدامه لنمط من الحكي العاري، ولكنه عري شبيه باللِّبس ؛ ذلك أنه يمتلك وسائله الخاصة التي تنسج بلاغته. فهل كان الجاحظ يدرك أن إقدامه على نسج خطاب عار في سياق ثقافة أدبية تعلي من شأن «النكتة البلاغية» والمحسن البديعي، مشروع محفوف بالمخاطر واختيار مهدد بالتواري والتضاؤل؟ أم أنه كان يراهن على مقومات بديلة تقوم مقام بلاغة الشعر ؛ فإذا أعوزها الإنصاف في زمانها فلن تعدم تحقيق التجاوب مع قارئ مغاير غير مسحور برنين الشعر؟ إن هذا التفسير يفرض تساؤلا منطقيا : ألم يفكر الجاحظ في القارئ المعاصر له؟ أخال أن الإجابة بدهية؛ فالجاحظ لا يفتأ يؤكد، في غير موضع من كتاباته، انشغاله بالقارئ؛ يود كسبه واجتذابه للاندماج في عالمه، لأجل هذا لجأ إلى المزاوجة بين الجد والهزل، وكأنه يسعى إلى توفير أسباب الراحة لقارئ يكده الجد فلا يقوى على معاودته.(10) لقد شكلت النوادر والأخبار في كتابات الجاحظ مستراحا للقارئ، وكان حريا بهذا القارئ أن يتلقى نصوص الهزل والفكاهة في السياق العام الذي ترد فيه، حتى يجسد التجاوب المفترض. لكن ماذا لو اكتفى بتلقيها معزولة عن سياقها، على نحو ما يصنع قارئ الشعر الذي يقوم لديه البيت الواحد مقام القصيدة؟

إن قراءة النادرة في سياق كتاب مؤلف من عدة موضوعات، تخضع بلا شك لمعيار مختلف عن قراءتها معزولة. والجاحظ كان يدرك أن القارئ الذي يتحمس لنادرة يتلقاها في سياق التأليف الأدبي، قد يفقد هذا الحماس عندما يتلقاها باعتبارها نصا قائما بذاته معزولا عن بيئته. في هذه الحال سيدعى لمقارنتها بنص نموذجي، وستكون هذه المقارنة إجراء ضمنيا يضطلع به قارئ حكاية مستقلة تذكره دونما شك بالقصيدة، ولن يستطيع التخلص من سلطانها وتفوقها. والنتيجة الحتمية، هي أن النادرة ستخضع لتقييم خارجي يستمد حدوده من دائرة الشعر. ولأجل ذلك كان الجاحظ من أوائل النقاد الذين أرسوا أصول بلاغة النادرة، وكأنه استشعر خطورة الرؤية النقدية التي قد تدين جنسا أدبيا بمعايير جنس أدبي آخر.

2 - التصوير

يروي الجاحظ في كتاب «البخلاء» أن أبا جعفر الطرسوسي «زار قوما فأكرموه وطيبوه، وجعلو في شاربه وسلبته غالية. فحكته شفته العليا، فأدخل إصبعه فحكها من باطن الشفة مخافة أن تأخذ إصبعه من الغالية شيئا إذا حكها من فوق»[11].

إن المهم في إيراد هذه الطرفة هنا هو الوقوف على التعقيب الذي ذيل به الجاحظ روايته، يقول: «وهذا وشبهه إنما يطيب جدا إذا رأيت الحكاية بعينك. لأن الكتاب لا يصور لك كل شيء، ولا يأتي لك على كنهه، وعلى حدوده وحقائقه»[12].

ما أكثر المواقف التي فرضت على الجاحظ تحديا أسلوبيا. والقارئ الذي يتذكر حكاية عبد الله بن سوار،[13] القاضي الوقور الذي تعرض لمحنة إلحاح الذباب عليه في مجلس القضاء، أو نوادر علي الأسواري[14] الأكول الشره والتهامه للطعام، لا شك سيربط بين تصوير الجاحظ في هذه الحكايات وتعقيبه السابق، ولعله يتساءل عما إذا كان الجاحظ قد سعى في تصويره إلى تجاوز عجز الكاتب عن نقل حقائق الأشياء والتفاصيل الدقيقة للحدث؟ وهل كان يروم الارتقاء بالتصوير الأدبي إلى رتبة المحاكاة التي لا تفارق فيها الصورة أصلها الماثل في العيان.

صورة ذباب الجاحظ

يقول الجاحظ في كتابه «الحيوان» :

«لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام وفي معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه؛ كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه... إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب؛ فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم. ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنه صار دليلا على سوء طبعه في الشعر. قال عنترة :

جادت عليها كل عين ثرة فتركن كل حديقة كالدرهم
فترى الذباب بها يغني وحده هزجا كفعل الشارب المترنم
غردا يحك ذراعه بذراعه فعل المكب على الزناد الأجذم

. . . ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة »[15]

يخيل إلى قارئ هذا النص النقدي أنه بصدد حكاية من حكايات الجاحظ الطريفة التي لا يفتأ يقصها عليه بين ثنايا كتاب « الحيوان » . إن طبيعة موضوع النص لم تحل دون النظر إليه بوصفه لونا من القص اللذيذ والممتع، الذي لا يتناول موضوعا إلا لكي يكشف عما ينطوي عليه من مواقف لا تخلو من غرابة .

ظاهر هذا النص ينبئ عن مناقشة لقضية « السرقات الأدبية » التي شكلت بابا من أبواب تراثنا النقدي، أما باطنه فيقص علينا حكاية ذلك « المعنى » الجديد الذي لم يجرؤ أحد من الشعراء على محاكاته والاستعانة به، كما تعود هؤلاء أن يصنعوا عند مواجهتهم للمعاني البديعة المخترعة . لقد تميز هذا المعنى من غيره بتفرد صاحبه به وامتناع الشعراء عن ادعاء المشاركة فيه ؛ وكأن المعنى عندما يبلغ ذروة الإبداع والإتقان يصيب كل من يحوم حوله ويجترئ عليه بلعنة الفشل . فهذا أحد الشعراء المحسنين أراد أن يصبح شريكا في وصف عنترة للذباب ؛ فما كان إلا أن استسلم للمصير المحتوم الذي ينتظر كل شاعر لم يحترم قواعد الصناعة . إن خطأ واحدا قد يتسبب في طمس الموهبة وجلب الفشل . ولن يكون هذا الخطأ سوى مزاحمة صاحب المعنى البديع في حقوق الامتلاك، وسيظل هذا الشاعر يحمل معه وصمة العار وخاتم الفشل مهما أجاد القول .

لقد أدرك الجاحظ أن الاقتراب من صورة عنترة في الذباب، يعني الإذعان لمصير يشبه مصير ذلك الشاعر المحدث السيئ الحظ. ولكن ماعساه يفعل؟ هل يكتفي بترديد إعجابه ورضاه؟ ألا يعني الإعجاب في هذا المقام نزوعا نحو الاستيحاء والاستلهام ؛ أي أن يصير موضوع الإعجاب مصدرا للمحاكاة والخلق؟

إذا كان الشعراء قد تحاموا صورة عنترة البديعة خشية الفشل، فإن الجاحظ المفتون بهذه الصورة لم يتردد في خوض المغامرة المحفوفة بالمخاطر ؛ فقد أدرك أن النجاة تكمن في أسلوب المحاكاة، ولأجل ذلك عمد إلى أسلوب مغاير تماما للأسلوب الذي صيغت به في الأصل. لا سبيل إذن إلى محاكاة تصوير عنترة للذباب والتفوق عليه سوى تحويله من مجراه الشعري إلى مجرى سردي قادر على توليد صورة لا تقل إبداعا عن الصورة الأصلية. وكان أول ما لجأ إليه في عملية التحويل نزع الكساء الشعري عن صورة عنترة والتخلي عن أبرز عنصر في هذه الصورة وهو التشبيه. فإذا كانت غاية عنترة أن يشبه فيصيب، فإن غاية الجاحظ كانت أبعد من مجرد الإصابة في التشبيه التي اعتبرت ركنا في عمود الشعر العربي. لم ينس الجاحظ أنه بصدد تأليف بيان جديد، هذا البيان الذي يصبح فيه الحيوان سيدا متفوقا مثله مثل الإنسان. لقد رأى أن التشبيه المذكور يتضمن تفضيلا للإنسان على الحيوان ومقارنة للأدنى بالأعلى، ولأجل ذلك عدل عنه متخذا من السرد أسلوبه «الذي أتقنه وأحبه وحماه من المزالق. السرد هو أسلوب الانتقام من اللهث وراء الرنين والكلمة والإقناع والاستحواذ. السرد نمط من أعمال الطبيعة التي لا تشعر

بذاتها، ولا تحرص على أن تدل على كرامتها ووزنها... السرد بمنأى عن قوة اللغة. أشواق الجاحظ إلى السرد كثيرة لأنه بصدد تأليف بيان جديد »[16].

كان إخراج صورة الذباب من هيكل الشعر إلى فناء السرد يعني الانتقال بها من بلاغة التشبيه المصيب والكلمة الرنانة والنموذج المعظم، إلي بلاغة العري والنموذج المكسور والفكاهة والسخرية والملاحظة المستقصاة. ولن يكتمل تأويل صورة ذباب الجاحظ إلا في سياق محاكاتها الساخرة لصورة عنترة الشعرية. لم يعد الذباب مع الجاحظ يكتفي بالغناء وحك الذراع، بل تحول إلى بطل يخوض عراكا ضد الإنسان ؛ فللمخلوق الصغير الجثة قوة وسلطان على الإنسان، يقلق ثباته ويكشف قناعه وزيفه وربما نفاقه. لقد أراد القاضي عبد الله بن سوار أن يتحدى الطبيعة ويصطنع سلوكا متعاليا ومثاليا، وكأننا به كائن مطلق لا يتأثر بالمحيط ولا ينفعل به، وهو ما جعله هدفا لأصحابه وجلسائه يرمقونه « وكأنهم لا يرونه »[17] وهو يخشى أن يغلب ويفتضح. ولم يعترف بهزيمته إلا بعد أن « علم أن فعله كله بعين من حضره من أمنائه وجلسائه »[18]. إن الوقار قناع يخفي به القاضي حقيقة عجزه وأصله الطبيعي؛ وعندما يصبح القناع أداة مسخرة لإثبات التفوق ووسيلة للزهو والإعجاب بالنفس، فإن صاحبه سرعان ما يصير عرضة للإنكشاف والفضيحة. ولم يتمكن الذباب من الغلبة والسلطان إلا لأنه ظل على حقيقته يمارس حريته ؛ هذه الحرية التي تخلى عنها عبد الله بن سوار في تطلعه إلى المكانة الاجتماعية المرموقة.

إذا كان الشعر قد رسم صورة للذباب تتميز بالإيجاز والإيقاع والإصابة في التشبيه، مستلهما خصائصه الذاتية الثابتة من طنين وحك، فإن السرد عمد إلى صورة أخرى قوامها الفعل والحركة والصراع والإسهاب في الوصف واستقصاء الملاحظة. فقد واجه الجاحظ تحديا أسلوبيا شبيها بالتحدي الذي واجهه عنترة في وصف الذباب قاهرا به غيره من الشعراء. فقد رام الجاحظ إثبات أن للغة إمكانات تؤهلها لتجسيد الفعل وتصويره، على نحو يجعل القارئ يقتنع بالصورة التي صاغها الكاتب ويستطيبها كما لو أنه يرى الفعل مرأى العين.

«فبينما هو كذلك ذات يوم... إذ سقط على أنفه ذباب فأطال المكث، ثم تحول إلى مؤق عينه، فرام الصبر في سقوطه على المؤق، وعلى عضه ونفاذ خرطومه كما رام من الصبر على سقوطه على أنفه من غير أن يحرك أرنبته، أو يغضن وجهه، أو يذب بأصبعه. فلما طال ذلك عليه من الذباب وشغله وأوجعه وأحرقه، وقصد إلى مكان لا يحتمل التغافل، أطبق جفنه الأعلى على جفنه الأسفل فلم ينهض، فدعاه ذلك إلى أن والى بين الإطباق والفتح، فتنحى ريثما سكن جفنه، ثم عاد إلى مؤقه... فغمس خرطومه في مكان كان قد أوهاه قبل ذلك...»(19)

يكشف هذا النص عن أمر هام، وهو أن استغلال طاقة اللغة في تجسيد الفعل وتصوير الحدث، يظل إحدى السمات التي تراهن عليها النصوص السردية في كتابات الجاحظ.

صورة الأكول الشره

كثيرا ما خيل إلى قارئ نصوص الجاحظ السردية أنه مأخوذ بالتصوير اللغوي، وكأنه أبى الإذغان لفكرة عجز اللغة عن تمثيل الأشياء؛ فمضى يغالب هذا العجز معتصرا ما تختزنه اللغة من طاقة تصويرية كفيلة بمضاهاة الرؤية العيانية. وقد أشار أكثر من باحث إلى دقة التصوير وروعته في حكي الجاحظ ؛ وقد أعانه على ذلك، كما يقول طه الحاجري في مقدمة تحقيقه لكتاب البخلاء : «قوة إدراكه لقيم الكلمات، وإحساسه الملهم بالظلال التي تنتشر عنها، وهدايته البالغة في كيفية تأليفها وتنسيقها ومزج ما بينها، حتى تؤدي الأغراض التي يعنيها، وتبرز الصور التي يتصورها، بالرغم من أن الألفاظ بطبيعتها محدودة القوة»[20].

لم تمنع القوة المحدودة للألفاظ الجاحظ من الاجتراء على استغلال ما تحتوي عليه اللغة من ذخائر تعبيرية متنوعة ؛ ولعل نوادر الأكلة الشرهين أن تكون مثالا نموذجيا لبراعة الجاحظ في التصوير اللغوي القائم على تشغيل جميع مظاهر الطاقة اللغوية التي يتطلبها موضوع مخصوص يتجسد في فعل حركي مثير للاشمئزاز.

وربما كان النص الآتي أهم النصوص تصويرا للشره وسوء المؤاكلة في كتاب البخلاء، قال الحارثي :

« والله إني لو لم أترك مؤاكلة الناس وإطعامهم، إلا لسوء رعة علي الأسواري لتركته. وما ظنكم برجل نهش بضعة لحم تعرقا، فبلع ضرسه وهو لا يعلم. فعل ذلك عند إبراهيم بن الخطاب، مولى سليم. وكان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر وسدر

وانبهر، وتربد وجهه، وعصب ولم يسمع، ولم يبصر، فلما رأيت ما يعتريه وما يعتري الطعام منه، صرت لا آذن له إلا ونحن نأكل التمر والجوز والباقلى. ولم يفجأني قط وأنا آكل تمرا إلا استفه سفا، وحساه حسوا، وزاد به زدوا. ولا وجده كنيزا إلا تناول القطعة كجمجمة الثور، ثم يأخذ بحضنيها، ويقلها من الأرض. ثم لا يزال ينهشها طولا وعرضا، ورفعا وخفضا، حتى يأتي عليها جميعا. ثم لا يقع غضبه إلا على الأنصاف والأثلاث. ولم يفصل تمرة قط من تمرة. وكان صاحب جمل ولم يكن يرضى بالتفاريق. ولا رمى بنواة قط، ولا نزع قمعا، ولا نفى عنه قشرا، ولا فتشه مخافة السوس والدود. ثم ما رأيته قط إلا وكأنه طالب ثأر، وشحشحان صاحب طائلة. وكأنه عاشق مغتلم، أو جائع مقرور»[21].

لعل السمة الجمالية المهيمنة في هذا النص تتمثل في تفجير طاقة اللغة لتصوير هيئة الأكول الشره وطريقة الأكل السيئة ؛ فقد عمد الجاحظ إلى استصفاء ما تنطوي عليه الألفاظ من قيم تعبيرية متجاوزا ذلك إلى التأليف بينها ؛ على هذا النحو نلاحظ توالي الأفعال في صيغتي الإثبات والنفي، وتوالي الجمل الفعلية بالإضافة إلى توالي صيغ المفعول المطلق المضمَّخة بالمحاكاة الصوتية.

وعلى الرغم من إيهام الجاحظ لقارئه بتوخيه الوصف « الواقعي » الدقيق، إلا أنه يظل في المحصلة النهائية وصفا تخييليا لا يلتزم حدود النقل الحرفي ؛ فالجاحظ يصور أكولا أشبه بحيوان مفترس. وهو مع حرصه على إظهار براعته في المحاكاة، فإنه ليس أقل حرصا على الارتقاء بهذه المحاكاة إلى مرتبة التصوير الفني.

لقد ألح معظم نقادنا القدامى (قدامة بن جعفر والأمدي وحازم القرطاجني...) على ضرورة استيعاب التصوير الأدبي لجميع صفات الشيء المعاين وأحواله وهيئاته، وهو ما ترتب عليه مفهوم للمحاكاة يفيد المطابقة الحرفية للعالم الخارجي. ولا شك أن هذه الفكرة النقدية تقلق أنصار الشعر الذين لا يخفون افتتانهم بالتصوير المفارق للعالم الخارجي. غير أن هذا القلق سرعان ما ينتفي عندما تراعى طبيعة التصوير في الأجناس السردية التي تتباين مع طبيعة التصوير الشعري في أن صياغتها قد لا تخضع لقانوني الانزياح أو الخرق اللذين اعتبرا معيارين في بناء الصورة الشعرية.

3 - الطرافة

لا ريب أن الجاحظ قصد من سرده للنوادر إلى تسلية القارئ، وهو ما يعني أن السرد عنده ليس مجرد رواية أحداث حقيقية أو تسجيل لوقائع شهدها أو سمع بها، بل هو ضرب من الإخبار الملتبس بالتخييل؛ إذ يغدو الخبر مادة غفلا يتولاها السارد بالصياغة والتشكيل الفنيين. وقد مثلت الطرافة أحد المكونات الجمالية التي لاذ بها الجاحظ في بناء حكيه وتوصيل أخباره، وأحد الأدوات التي استعان بها على السخرية. يقول في تقديمه لكتاب «البخلاء»:

«ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت وفي لهو إذا مللت الجد»(22).

يحتوي كتاب البخلاء على شكلين من أشكال الخطاب يفترقان في الأسلوب؛ فهناك رسائل الاحتجاج التي تعتمد صيغة القول

الإقناعي، وهناك النوادر والقصص التي تعتمد صيغة الفعل السردي. وعلى الرغم من أن هذه الأشياء الثلاثة، التي أشار إليها الجاحظ، تشمل جميع أنماط الخطاب في كتاب «البخلاء» ؛ فإننا نراها تمثل أصدق تمثيل التنويعات التي جرى وفقها بناء النوادر السردية. على هذا النحو يجوز لنا تصنيف هذه النوادر تصنيفا يعتمد السمات البلاغية التي اعتبرها الجاحظ مقومات خطابه عن البخلاء.

الاحتجاج

أورد الجاحظ في كتابه «البخلاء» هذه النادرة :

«وقال أبو نواس : كان معنا في السفينة -ونحن نريد بغداد- رجل من أهل خرسان، وكان من عقلائهم. فكان يأكل وحده. فقلت له : لم تأكل وحدك؟ قال ليس علي في هذا الموضع مسألة : إنما المسألة على من أكل مع الجماعة، لأن ذلك هو التكلف. وأكلي وحدي هو الأصل وأكلي مع غيري زيادة في الأصل»[23].

تحتوي هذه النادرة على معظم سمات فن الحكي عند الجاحظ ؛ فهناك الحادثة الطريفة والحوار ودلالة الكلام على الشخصية والابتعاد عن بلاغة المحسنات.

وقد تمثلت الطرافة في «الحجة» التي قدمها الفقيه الخرساني لستر بخله ؛ فقد عمد إلى قلب الموقف لصالحه معتمدا في ذلك مفهومي الأصل والفرع لتدعيم اختياره الأكل المفرد وتفضيله على الأكل الجماعي. وواضح أن هذه الحجة تتناقض مع مقتضيات المقام الذي يستدعي الأكل الجماعي وينبذ الأكل المنفرد وكأن البخيل لم

يعبأ في احتجاجه بضرورات المقام ؛ فأراد إلباس فكرة الأصل والفرع جميع المواقف بغض النظر عن خصوصياتها وأحكامها. فقد يكون الأكل المنفرد – من الناحية المجردة – هو الأصل، والأكل الجماعي هو الفرع أو الزيادة في الأصل، غير أن ذلك لا يجعلها حجة سارية المفعول في الواقع الحقيقي والعملي ؛ فقد يصير الأصل فرعا والفرع أصلا، وهو ما حدث بالفعل في هذه النادرة التي أبى فيها الفقيه إلا أن يتمسك بحجته المجردة التي فقدت كل فعاليتها في مقام اجتماعي بالمعنى الدقيق للكلمة،أي مقام السفرعلى ظهر السفينة وما يقتضيه من التحام المسافرين بدل انعزالهم.

والحق أن طرافة هذه الحجة لا تكمن في تناقض صيغتي الأصل والفرع مع مقتضيات المقام فقط، ولكن أيضا في المفارقة التي يولدها تعارض هذين المفهومين بأصلهما الثقافي السامي مع طبيعة المقام الذي يتسم بدناءة غرضه. وعلى جهة العموم، يلجأ البخيل في هذا الصنف من النوادرلإخفاء بخله إلى الاحتجاج ؛ فهو شخصية تمارس وظيفتها باللجوء إلى سلطة الخطاب وحيل اللغة.

الحيلة

إن الحيلة أعم من الحجة ؛ فإذا كانت كل حجة طريفة نوعا من الحيلة، فليست كل حيلة حجة. فهناك نوادر تصور بخلاء يحتالون للبخل باللجوء إلى الفعل بدل القول ؛ مثال ذلك ، نادرة المروزي الذي تنكرلضيفه العراقي بعد أن وعده باستضافته في كل مناسبة كان ينزل فيها ضيفا عليه في طريقه إلى الحج، ونادرة البخيل الذي

طلب من خادمه نثر الذباب على الطعام لتنفير ضيوفه من أكله، ونادرة ذلك الرجل الذي كثر عليه الدين فقرر ألا ينطق بحرف إلا النباح حتى يكف عنه غرماؤه، ونادرة «أبي مازن» الذي تظاهر بالسكر للتنصل من ضيفه «جبل» الذي لم يكن يطلب سوى مأوى يأويه في ليلته: *«وكان جبل خرج ليلا من موضع كان فيه، فخاف الطائف، ولم يأمن المستقفى فقال: لو دققت الباب على أبي مازن، فبت عنده في أدنى بيت أو في دهليزه، ولم ألزمه من مؤنتي شيئا، حتى إذا انصدع عمود الصبح خرجت في أوائل المدلجين. فدق عليه الباب دق واثق مدل ودق من يخاف أن يدركه الطائف أو يقفوه المستقفى، وفي قلبه عز الكفاية والثقة بإسقاط المؤنة. فلم يشك أبو مازن أنه دق صاحب هدية، فنزل سريعا. فلما فتح الباب وبصر بجبل، بصر بملك الموت. فلما رآه جبل واجما لا يعير كلمة قال له: إني خفت معرة الطائف وعجلة المستقفى، فملت إليك لأبيت عندك. فتساكر أبو مازن، وأراه أن وجومه إنما كان بسبب السكر. فخلع جوارحه وخبل لسانه، وقال: سكران والله، أنا والله سكران...»*(24).

4 - التعجيب

اعتبر الجاحظ «النادرة العجيبة» أحد الأشياء الثلاثة التي قام عليها كتاب البخلاء. ولما كانت «النادرة» إسما يطلق على جميع الأحاديث الطريفة التي يضمها الكتاب، في حين تنصرف صفة «العجيب» إلى صنف من النوادر تتميز من نوادر الحجج والحيل، فقد آثرت الاحتفاظ بالصفة دون الموصوف. والنوادر العجيبة هي

تلك النوادر التي لا تعرض حجة أو حيلة بالمعنى الدقيق للفظين، ولكنها تقوم على جملة من المظاهر ؛ كأن يعمد البخيل إلى استعمال الشيء استعمالا غريبا.

وقد ساق الجاحظ مجموعة من النوادر يصور فيها « أعاجيب » بخلائه ؛ فقد كان أبو عبد الرحمن معجبا بالرؤوس : « *وكان إذا فرغ من أكل الرأس عمد إلى القحف وإلى اللحيين فوضعه بقرب بيوت النمل والذر من داره، فإذا فرغ من ذلك ألقاه في الحطب، ليوقد به سائر الحطب* »[25]. وفي السياق نفسه تندرج نادرة ليلى الناعطية التي « *مازالت ترقع قميصا لها وتلبسه، حتى صار القميص الرقاع، وذهب القميص الأول. ورفعت كساءها ولبسته، حتى صارت لا تلبس إلا الرقع وذهب جميع الكساء...* »[26].

وتتجلى سمة التعجيب أيضا في صنف من النوادر تتميز بطرافة عباراتها الختامية التي تنبني على المفاجأة والتلعب بالألفاظ والمهارة في التعبير عن الموقف ؛ من ذلك نادرة المغيرة بن عبد الله الذي كان « يأكل تمرا وأصحابه، فانطفأ السراج، وكانوا يلقون النوى في طست، فسمع صوت نواتين، فقال : « من هذا الذي يلعب بالكعبتين » ؟ »[27].

والحق أن لسمة التعجيب تنويعات غير هذين المظهرين المشار إليهما : ولعل تحليل نصوص النوادر ذاتها، أن يكون الأداة الكفيلة بالكشف عن تلك التنويعات المختلفة[28].

ويجب أن نعترف أن هذه السمات الثلاث (الاحتجاج والحيلة والتعجيب) لا توجد منفصلة ولا تتمايز تمايزا قاطعا ؛ ففي نوادر

كثيرة يعز الفصل بين الحجة والحيلة، كما أن تنويعات التعجيب لا تكاد تخلو منها أي نادرة توسم بالطرافة، وإنما تتميز نادرة من أخرى بهيمنة إحدى السمات المذكورة على بنائها. والقاسم المشترك بين جميع أصناف النوادر هو «الطرافة»؛ فهي ملتقى السمات والثابت النوعي لجنس النادرة، إذ لا تستغني النادرة عن الفكاهة وتفجير الضحك.

5 - الضحك

شكل الحكي في كتابات الجاحظ مجالا خصبا لتوليد الضحك، وكأن ما يقصه علينا من نوادر وأخبار، قد خص به هذه الوظيفة دون غيرها. والقارئ لا يرتاب في أن هذا القص الطريف الذي استهوى الجاحظ، لا يقصد إلى التسلية المجردة عن أي معنى؛ فالجاحظ لم يتصور الضحك انحرافا عن الصواب إلا إذا عري من المعنى:

«فالناس لم يعيبوا الضحك إلا بقدر ولم يعيبوا المزح إلا بقدر. ومتى أريد بالمزح النفع، وبالضحك الشيء الذي له جعل الضحك، صار المزح جدا والضحك وقارا»[29].

وربما كان هذا الرأي دعوة إلى تفهم أكبر رفقا لما ورد في باب الهزل؛ فما أكثر المواضع التي اقترن فيها الهزل بالراحة والضحك بدفع السآمة. ولكن الجاحظ الذي رسخ هذا الاقتران، لم يفاضل بين الجد والهزل، ولم يعتبر القص هامشا زائدا يمكن إسقاطه ولا استراحة يجوز الاستغناء عنها. يجب أن نكف عن تزويد بعض الألفاظ المحبوبة للأسلاف بمد لولات قاسية؛ فلا الهزل باب ملحق، ولا الراحة أمر زائد، ولا الضحك موضع عيب. لقد أدرك الجاحظ أن

التواصل يقتضي تضافر الجد والهزل، وليس أحدهما أولى بالتفضيل من الآخر :

و«لو استعمل الناس الدماثة في كل حال، والجد في كل مقال، وتركوا التسمح والتسهيل وعقدوا في كل دقيق وجليل، لكان الشر صراحا خيرا لهم، والباطل محضا أرد عليهم. ولكن لكل شيء قدر، ولكل حال شكل، فالضحك في موضعه كالبكاء في موضعه... »[30].

لم تعوز الجاحظ الأدلة النقلية والعقلية لكي يثبت جدوى الضحك[31]، وربما كان ذلك دعوة ضمنية لتأسيس الفكاهة وإنشاء بلاغة جديدة قوامها الضحك والسخرية. فقد كان القص الوسيلة المحببة عند الجاحظ لتنفيذ سخريته وإضحاك قارئه، ولأجل ذلك امتلأت مؤلفاته بأنواع شتى من الحكي الطريف الذي شكل فيه الضحك مكونا جماليا ووظيفة بلاغية ثابتة.

وإذا كان الضحك يتوخى بلوغ غايات بعيدة، يصير بها الهزل جدا، كما قرر الجاحظ أنفا، فإن هذا ينبغي ألا يمنعنا من العناية بالضحك ذاته؛ أي باعتباره سمة فنية متعددة المظاهر، متباينة الصيغ.

حرارة النادرة

أشرت في موضع سابق إلى أن الجاحظ كان من أوائل من تصدى لإرساء أصول نقد النادرة حتى يجنب القارئ خطل تقييم نصوص هذا الجنس الأدبي بمعايير أجناس أدبية مغايرة له في بنياتها

ووظائفها. ولا شك أن ما خلفه من أراء وملاحظات في هذا الصدد، يشكل رؤية نقدية أولية في تحديد سمات بلاغة النادرة، التي ترتد إلى مبادئ مناقضة لتلك التي قام عليها الشعر.

وعلى الرغم من قلة النصوص النقدية حول النادرة، إلا أن ما يصادفه الباحث من هذه النصوص المتفرقة في كتب التراث، يكشف له عن وجود وعي أجناسي لدى القدامى، يتجاوز حدوده الدنيا إلى مستوى البناء النظري ؛ أي إن الأمر لا يقف عند حدود الوعي بوجود جنس أدبي مخصوص يتطلب التسمية، بل يتعدى ذلك إلي التفكير في صياغة معاييره وضبط حدوده البلاغية. وتكاد النصوص النقدية المتوفرة لدينا تصدر عن رؤية نقدية واحدة، إلا ما يوجد بينها من فروق دقيقة تؤول إلى حسن التعليل والإسهاب في العرض؛ على نحو ما نجد في نصوص الجاحظ التي تفسر كثيرا من الغموض ظل يكتنف نصوصا أخرى لاحقة له.

لقد ورد في كتاب أبي حيان التوحيدي «البصائر والذخائر» أن: «ملح النادرة في لحنها، وحرارتها في حسن مقطعها، وحلاوتها في قصر متنها، فإن صادف من الرواية لسانا ذليقا، ووجها طليقا، وحركة حلوة، مع توخي وقتها، وإصابة موضعها، وقدر الحاجة إليها، فقد قضي الوطر، وأدركت البغية»[32].

تعد الإشارة إلى لحن النوادر من الأمور المتداولة في كتب التراث، وقد فصل فيها الجاحظ تفصيلا مقنعا، وكادت نصوصه تقتصر على ذكر هذه السمة دون غيرها. والمتأمل لهذه الإشارة على نحو ما وردت في النص أعلاه، سيتساءل من دون شك عن سر

الاقتران بين النادرة واللحن. والإجابة يقدمها الجاحظ في نص سبق الاستشهاد به في موضع آخر من هذه الدراسة، يقول:

« وإذا كان موضع الحديث على أنه مضحك ومله وداخل في باب المزاح والطيب، فاستعملت فيه الإعراب، انقلب عن جهته. وإن كان في لفظه سخف وأبدلت السخافة بالجزالة صار الحديث الذي وضع على أن يسر النفوس يكربها ويأخذ بأكظامها »(33).

لعل ما يميز جنس النادرة من الأجناس الأدبية الجادة في تراثنا، ما قرره باختين في حديثه عن خصوصية اللغة في الرواية بالقياس إلى لغة الشعر، ذلك أن « على اللغة، كيما تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاما–على شفاه متكلمة وتقترن بصورة الإنسان المتكلم »(34). وعلى هذا النحو، فإن المعيار المتحكم في صناعة الشعر، بما يقتضيه من مراعاة الفصاحة، يفقد وظيفته في صناعة النادرة التي تعمد إلى إقحام اللهجات الحية والعجمة والمزج بين الجد والهزل فيما يشبه التنوع الأسلوبي الذي اعتبره باختين إحدى سمات الأدب المضحك(35).

يروي الجاحظ في كتاب البخلاء هذه الطرفة :

« رفع يحيى بن عبد الله بن خالد بن أمية ين عبد الله بن خالد بن أسيد رغيفا من خوانه بيده، ثم رطله والقوم يأكلون، ثم قال : يزعمون أن خبزي صغار. أي ابن زانية يأكل من هذاالخبز رغيفين؟ »(36).

هذا مثال للازدواجية اللغوية والمزج بين الفصحى والعامية في نوادر الجاحظ، وكأن اللغة في هذا النوع من الخطاب تكتسب

قيمتها الفنية بتنوعها الأسلوبي الذي يؤول إلى تعدد أصوات النص. من هنا كانت الحاجة إلى « السخيف » من الألفاظ في بعض المواضع أقوى « وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم »(37).

ولقد اعتبر عبد الفتاح كيليطو هذه الازدواجية سمة النص المناقض في تراثنا الأدبي ؛ فهذا النص يتجاهل قاعدة أن المكتوب ينبغي أن يتضمن العربية الصافية التي أقرها النحاة واللغويون.(83) وهو ما اجترأت عليه أشعار ابن الحجاج في القرن الرابع ؛ فعلى الرغم من سلاسة ألفاظها وعذوبتها وانتظامها في سلك الملاحة والبلاغة، كما يقول الثعالبي، فإنها « مفصحة عن السخافة، مشوبة بلغات الخلديين والمكدين وأهل الشطارة»(93).

كيف ينبغي إذن أن نفهم الاقتران المشار إليه أنفا بين ملاحة النادرة واللحن؟ هل يعني ذلك أن الانزياح عن قواعد اللغة في الإعراب، والعدول عن الصيغ الصحيحة يضفيان على النادرة قيمة جمالية تعدمها في حال الالتزام الإعراب وتحامي اللحن؟

إن الجاحظ لا يترك مجالا للغموض الذي يستشعره قارئ نص أبي حيان التوحيدي المذكور أعلاه؛ إذ عمد إلى تفسير هذا الأمر بإسهاب في أكثر من موضع ؛ يقول : « ومتى سمعت– حفظك الله– بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها ؛ فإنك إن غيرتها بأن تلحن في إعرابها وأخرجتها مخارج كلام المولدين والبلديين، خرجت من تلك الحكاية وعليك فضل كبير. وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطغام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، وأن

تتخيرلها لفظا حسنا، أو تجعل لها من فيك مخرجا سريا ؛ فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب استطابتهم إياها واستملاحهم لها »[40].

ينبهنا الجاحظ إلى ارتباط النادرة بصاحبها ؛ فسرد أي نادرة ينبغي ألا يخضع لصوت الكاتب خضوعا كليا، بل عليه أن يراعي المستويات اللغوية الاجتماعية لشخصياتها، وهي مستويات عامة قائمة في المجتمع العباسي؛ فهناك لغة الأعراب في مقابل لغة المولدين، ولغة العلماء في مقابل لغة العوام. وتلقي النادرة- فيما يومئ إليه الجاحظ- يخضع لمقتضيات اللغة المصورة أي الكلمة على نحوما تنطق بها الشخصية المتكلمة ؛ فمتلقي نوادر المولدين والعوام يستطيبها لصورتها اللغوية الخارجة عن صرامة الإعراب وفصاحة الألفاظ ؛ أي إن اللغة المصورة تصبح جزءا من بلاغة النادرة، وستفقد تأثيرها الفني لو عمد السارد إلى إدخال صوته في أصوات شخصياته، إذ يعني ذلك هدم اقتران اللغة بالشخصية المتكلمة وتحويل الألفاظ إلى مجرد أداة للتصوير في يد الكاتب بدل أن تصبح هي موضوع تصوير وغاية مقصودة ؛ فسامع كلام المولدين الملحون : « إنما أعجبته تلك الصورة، وذلك المخرج، وتلك اللغة، وتلك العادة، فإذا أدخلت على هذا الأمر.. الذي إنما أضحك بسخفه وبعض كلام العجمية التي فيه – حروف الإعراب والتحقيق والتثقيل، وحولته إلى صورة ألفاظ الأعراب الفصحاء، وأهل المروءة والنجابة انقلب المعنى مع انقلاب نظمه، وتبدلت صورته »[41].

وكذلك تلقي نوادر الأعراب والعلماء، يقتضي مراعاة نظم اللغة وصورتها، على نحو ما تنطق بها هذه الفئة الاجتماعية، فإن هذا مما يكون بلاغة النادرة ويلهب حرارتها.

لا شك إذن أن صورة اللغة ؛ أي اقتران الكلام بصاحبه ومستواه الاجتماعي في التقسيم العام المشار إليه، سمة مكونة لجنس النادرة، ولأجل هذا دعانا الجاحظ إلى ألا ننكر حكايته عن أبي اسحاق بن سيار النظام بقول ملحون من قوله : «إن كنت سبع فاذهب مع السباع...» ولم يقل «إن كنت سبعا»[42]. ولعل هذه السمة أن تجعل النادرة جنسا أدبيا مخصوصا في سياق الأجناس الأدبية الموروثة، وخاصة الشعر الذي يقوم في جوهره على وحدة اللغة وفردية الأسلوب ؛ أي على أساس مناقض لأسلوب النادرة التي تتميز بحضور لغة الشخصية من خلال لغة الكاتب أو الراوي.

إن ارتباط النادرة بصاحبها لا يقتصر على صورة اللغة، بل إن اختيار الشخص المناسب يعد سمة مكونة لبلاغتها، والجاحظ يؤكد أن حرارة النادرة تتوقف على اسم الشخص الذي نسبت إليه ؛ فإذا تعلق الأمر بشخص مرح، فإن ذلك يرفع من قوة الاستجابة للنادرة المروية، التي يتم تلقيها في سياق من المعاني التي رسمتها نوادر مماثلة. فالنادرة بهذا المبدأ تتحدد قيمتها، لا من أسلوبها فقط، ولكن أيضا بالأفق الجمالي الذي يرتسم حول صاحب النادرة. إن «للإسم قوة سحرية تتحكم في موقف المتلقي»؛ [43] فإذا تعلق الأمر بشخص بغيض، فقدت النادرة قيمتها وصارت باردة. وينطبق هذا على الموعظة، التي تستمد قوتها من الشخص الذي تنسب إليه.

على هذا النحو سيتضاعف حماس قارئ نوادر تنسب إلى شخص مرح مثل أبي نواس الذي رسمت له الذاكرة الثقافية صورة لاهية ماجنة، بينما يفتر حماسه لتقبل موعظة تنسب له، وربما بخس من قيمتها وسلبها تأثيرها، وهذا يفسر لماذا لم تستطع أشعار أبي نواس في الزهد أن تعدل من صورته في الأذهان. يقول الجاحظ :

«وليس يتوفر أبدا حسنها إلا بأن يعرف أهلها، وحتى تتصل بمستحقها وبمعادنها واللائقين لها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوط نصف الملحة وذهاب شطر النادرة. ولو أن رجلا ألزق نادرة بأبي الحارث جمين... وابن أحمر ثم كانت باردة لجرت على أحسن ما يكون، ولو ولد نادرة حارة في نفسها مليحة في معناها ثم أضافها إلى صالح بن حنين وإلى بعض البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة، فإن الفاتر شر من البارد. وكما أنك لو ولدت كلاما في الزهد وموعظة الناس، ثم قلت هذا من كلام بكر بن عبد الله المزني.. لتضاعف حسنه ولأحدث له ذلك النسب نضارة ورفعة لم تكن له، ولو قلت : قالها «أبو نواس الشاعر» لما كان لها إلا مالها في نفسها، وبالحرى أن تغلط في مقدارها فتبخس من حقها»[44].

لا ريب أن هذه السمات التي قمنا بفحصها في نصوص الجاحظ النقدية تعكس رؤية عميقة لجنس لم يحظ بالتقدير الأدبي الذي يجعله موضوعا للتأمل والنظر. وعلى الرغم من أن الجاحظ يعد أبرز من أرسى أصول بلاغة النادرة وضبط سماتها الجمالية، فإنه لم يلتفت إلى تلك السمات التي أشار إليها نص التوحيدي المذكور، من قبيل : حسن المقطع، وقصر المتن، واختيار الراوي المناسب، وتوخي الوقت، وإصابة الموضع أي مراعاة المقام. وهذا يفضي إلى التساؤل الآتي :

لماذا أغفل الجاحظ ذكر هذه السمات ؟

يمكنني صياغة الإجابة المفترضة فيما يأتي : إن النادرة جنس أدبي ينطوي على تنويعات. ولعل هذه السمات المنصوص عليها أن تميز نوعا من النوادر صيغ أساسا للتلقي الشفاهي ؛ هذا النوع يجده القارئ بوفرة في كتاب «البيان والتبيين»[45]. وبدرجة أقل في كتاب

« البخلاء ». وربما كان الجاحظ غير معني بتتبع جميع سمات هذا الجنس، بقدر ما كان معنيا بالوقوف على أكثر تلك السمات أهمية في سياق ثقافي مخصوص.

إن الخطاب النقدي عند الجاحظ يكاد يقتصر على نقد الشعر والخطابة، ولأجل ذلك فإن ما نعثر عليه من نصوص في نقد النادرة، يمكن نعته بالشذوذ عن القاعدة في عصر لم ينصف أجناس السرد. لقد اكتفى الجاحظ بوضع الأصول العامة لبلاغة النادرة، عندما وقف على صورة اللغة والطاقة الإيحائية لإسم الشخص الذي تسند له النادرة، وسمات نوادر البخل التي اختزلها في الحجة والحيلة والتعجيب. ولكنه لم يعمد إلى التفصيل والاستيعاب ؛ حيث ظلت النادرة مثل غيرها من الأجناس النثرية السردية لا تحظى بالتقدير الأدبي المنشود في بيئة مجدت الشعر والبلاغة وأعلت من مكانة الشعراء والخطباء والكتاب.

التهكم

يخضع التهكم للمعيار البلاغي « إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال »[46]؛ هذا ما ينبغي مراعاته في مختلف صور هذا الأسلوب. وهو ليس له ضابط يضبطه، فيما يقول يحيى بن حمزة العلوي، سوى هذ ا المعيار المذكور. إن التهكم الذي أشار إليه البلاغيون مكون تصويري تقوم بنيته على التناقض بين سياقين ؛ هذا هو المبدأ العام الواجب مراعاته في تعيين مجاز التهكم، وإن كانت له صور متعددة يتشكل بها في النصوص الأدبية. غير أننا لا نكاد نعثر في البلاغة العربية على صور للتهكم تخرج عن إطار ما حدده بعضهم قائلا : « وهو في الاستعمال عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء »[47].

إن التناقض بين سياقين يمثل في كثير من الأحيان مبدأ في تشكيل الهزل والفكاهة أو الضحك. يقول أرثر كوستلر Arthur Koestler إن الضحك يتولد عن صدام بين « مبدأين متعارضين » أي صراع بين « أطر مرجعية مختلفة أو بين سياقين متلازمين أو نمطين من المنطق أو عالمين من النص »(48). وإذعانا لهذا المبدأ، يصبح أسلوب التهكم أوسع من مجرد تناقض دلالتين ؛ فقد ينظر إليه باعتباره سخرية من أسلوب أدبي متبع في نمط جمالي معين، كما نعثر علي ذلك في شعر أبي نواس الذي حاكى أسلوب الطلل محاكاة ساخرة؛ أي إنه كان يعمد إلى الصيغة الأسلوبية الطللية فيستخدمها في سياق مناقض على سبيل التهكم بنمط التعبير الشعري البدوي الذي رفضه في دعوته إلى نمط التعبير « الخمري ». لجأ أبو نواس إلى الشكل التقليدي والوعاء الطللي المتوارث، مفرغا إياه من محتواه ومعطلا وظيفته ومنكرا أصالته العريقة، ولكنه لا يتركه فارغا مجرد زينة، بل يعمد إلى ملئه بمحتوى جديد يستقيه من الواقع المتغير والحياة الحضرية الجديدة. يقول في أحد مطالع قصائده :

ودار ندامى عطلوها وأدلجوا بها أثر منهم جديد ودارس

وفي القرن الرابع يبرز شاعر قال عنه الثعالبي بأنه كان « يفتح جراب السخف فيصفع بها قفا العقل »(49). وكان « ديوان شعره أسير في الآفاق من الأمثال وأسرى من الخيال »(50) و« كثيرا ما بيع بخمسين دينارا إلى سبعين »(51) ؛ هذا الشاعر هو ابن الحجاج (ت 391) الذي عبث بتقاليد الشعر العربي وأركانه ؛ فقد انحرف عن أصول غرض المدح عندما قال في « بختيار » قصيدة يثني فيها على جماله الذي يفوق جمال يوسف، كما انحرف عن أصول

غرض الرثاء في قصيدة يستخف فيها من امرأة سقطت من السطح فماتت؛ حيث يحول الشاعر الموقف الحزين إلى موقف ماجن. وفي قصيدة أخرى يخرق أصول غرض الفخر بالقيم النبيلة حتى يتغنى بقعوده عن الحرب[52].

إن مثل هذه النصوص «المزدوجة» تثير حالة من الضحك شبيهة بحالة الضحك الذي يثيره النص غير الكلاسيكي في القصة الحديثة، حيق يمثل «نقطة التقاء بين الثقافة ونقيضها. وتكمن النشوة في ذلك التوتر المتناقض بين التقليد والتخريب ؛ بين النظام والفوضى»[53].

إن كلا من شعر أبي نواس وابن الحجاج يثير الضحك لأنه يخلق صداما بين عالمين متعارضين ؛ فالشاعران يلجآن إلى التقاليد لا بغرض الولاء لها وتثبيتها، ولكن لأجل تجريدها من هدفها الأصلي؛ على هذا النحو تصبح المقدمة الطللية والمدح والرثاء والفخر وسائل مجردة عن مدلولها. إننا «نضحك من المعايير، معايير النص الكلاسيكي في سياق النص الذي وردت فيه، تلك المعايير التي تعد استجابة لهذا السياق. من هذ ا المنطق يثير النص غير الكلاسيكي ضحكا هجوميا؛ ذلك أنه يسخر من أهم المنجزات ذات القيمة في حضارتنا، التي تعد أداة من أهم أدواتها»[54].

لقد قدم أبو نواس وابن الحجاج صورة أكثر تعقيدا وتركيبا لمجاز التهكم؛ بحيث جعلا التناقض قائما، ليس بين دلالة اللفظ وسياقها، كما في قوله تعالى : «فبشرهم بعذاب أليم» ولكن التناقض هذه المرة بين أسلوب معين والسياق الذي استعمل فيه. وهذا تنويع آخر وصورة جديدة لأسلوب التهكم، وإن كنا لا نجد له تسميةٍ في

البلاغة العربية القديمة. وقريب من هذا ما استخدمه الجاحظ في سخريته من أحمد بن عبد الوهاب في رسالة التربيع والتدوير.

التضمين التهكمي

تقوم رسالة التربيع والتدوير على السخرية من أحمد بن عبد الوهاب الذي ينسب إلى نفسه شكلا فيسيولوجيا لا ينطبق عليه، وهي بذلك اتخذت من جسد هذا الرجل موضوعها الفكاهي؛ إذ عمدت إلى صياغته في لغة تسللت إليها مفهومات ودلالات وألفاظ تنتمي في الأصل إلى نصوص ثقافية متنوعة، ليتحول الجسد الموصوف إلى حدث هزلي يثير الضحك.

وقد يكون في إطلاقنا على ماقام به الجاحظ مصطلح «التضمين» نوع من التوسع في دلالات المفهوم. ومع ذلك، فإن نعت وصف الجاحظ التهكمي بأنه من قبيل «التضمين» لا يخرج عن نطاق المفهوم البلاغي القديم، كما جاء عند ابن أبي الأصبع المصري، حيث قال عنه:

«وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت أو من آية أو معنى مجردا من كلام أو مثلا سائرا أو جملة مفيدة أو فقرة من حكمة»(55).

إن التضمين المستخدم في الرسالة لا يقوم بالضرورة على الأخذ من نص محدد، والمعروف أن التضمين يقتضي أن يكون النص المضمن قابلا لتحديد مصدره أو أن يكون مشهورا أو ذا نسبة إلى شاعر أو كاتب. هذا أصل في التضمين يحتكم إليه في التمييز بين الكلام الأصلي والكلام المقتبس. ولم يخل وصف الجاحظ من هذا

اللون من التضمين، ولكن ماقولنا في تلك الدلالات المضمنة التي لا نستطيع أن نقول عنها إنها غير ملائمة للسياق الذي يحتويها ؟ أو أن حقلها الدلالي يتعارض مع السياق الجديد؟

إن المعيار الضابط لهذا الضرب من « التضمين » هو تعارض دلالاته الثقافية في ذهن المتلقي مع السياق الذي تبنيه الرسالة، وهذا التعارض كان علة في خلق السخرية التي ترتب عليها الضحك في أكثر من موضع.

ها هنا، إذن، يتضافر مقومان بلاغيان في تكوين سمة أسلوبية اصطلحنا عليها ب « التضمين التهكمي ». يتمثل المقوم الأول في « التضمين » والثاني في « التهكم ». ولكن لماذا لم نقتصر على نعتها بمصطلح « التهكم » الذي يقوم ـ كما رأينا ـ على مبدأ التناقض بين الكلام والسياق .

إن للتهكم صيغاً وصوراً متعددة ولعل الصيغة التي استخدمها الجاحظ في سخريته من خصمه أن تمثل تنويعا جديدا لهذا الأسلوب يقتضي منا تسميته ؛ فقد عمد الجاحظ في تشكيل مبدأ التناقض الساخر إلى استعارة الدلالات الثقافية التي يمتلكها المتلقي، في سياق يسهم بنصيب وافر في تعيين طبيعتها التضمينية، ذلك أن الحسم بوجود التضمين في الكلام لا يستند إلى الإشارات الصريحة من قبيل : « يقول الله تعالى »أو « يقول الشاعر »، وما شابههما، كما لا يمكن أن يقتصر على الخلفية المعرفية للمتلقي فقط، بل لا بد أن يضطلع السياق بوظيفة تأكيد التضمين.

لقد شكل الخطاب الكلامي أحد منابع التضمين في بناء التهكم؛ فقد ضمن الجاحظ وصفه الساخر ألفاظا ودلالات ومفاهيم

ذات أصل في الخطاب الكلامي، وقد تعمد هذه المحاكاة لا ليسخر من أسلوب التضمين، كما فعل أبو نواس في محاكاته الساخرة لأسلوب الطلل، ولكن لهذه المحاكاة وظيفة عكسية، وهي السخرية من الموضوع الذي استدعى هذه المحاكاة. فإذا كان التناقض بين أسلوب الطلل وموضوع الخمر في شعر أبي نواس قد استهدف السخرية من «التضمين» نفسه، فإن التناقض بين التضمين والسياق الذي استخدم فيه عند الجاحظ يبتغي السخرية من الموضوع ؛ أي من المسألة التي دعت إلى التضمين.

يقول الجاحظ :

« ... وما علي أن يراني الناس عريضا وأكون في حكمهم غليظا وأنا عند الله تعالى طويل جميل، وفي الحقيقة مقدود رشيق. وقد علموا –حفظك الله – أن لك مع طول الباد راكبا طول الظهر جالسا، ولكن بينهم فيك إذا قمت اختلاف. وعليك لهم إذا اضطجعت مسائل... بلا ما يهمك من أقاويلهم... والراسخون في العلم والناطقون بالفهم يعلمون أن استفاضة عرضك قد أدخلت الضيم على ارتفاع سمكك... ولعمري إن العيون لتخطئ، وإن الحواس لتكذب، وما الحكم القاطع إلا للذهن، وما الاستبانة الصحيحة إلا للعقل... ولو لم يكن فيك من الرضا والتسليم ومن القناعة والإخلاص إلا أنك ترى ما عند الله خيرا لك مما عند الناس، وأن الطول الخفي أحب إليك من الطول الظاهر، لكان في ذلك ما يقضي لك بالإنصاف »(56).

يتشكل هذ ا النص بواسطة جملة من« التضمينات » أو « التلميحات » التي يختزنها المتلقي ؛ إن الضحك الذي يتوخاه الجاحظ رهين بطبيعة المتلقي الذي يتفاعل معه النص. فمجموع هذه

التضمينات المستخدمة لتوليد الشعور بالتناقض بين سياقها الأصلي والسياق الجديد الذي وضعت فيه، يستدعي نمطا من التلقي دونه ينقص التأثير التهكمي المطلوب.

يقول النص المذكور إن العرض قد غطى الطول، فأصبح إدراك حقيقة الجسد وتبين حقيقة طوله، أمرين يتولاهما العقل دون الحواس ؛ فالحقيقة تستدعي التأويل، وجسد أحمد بن عبد الوهاب لا يسلم مقاييسه للناظر إلا بإعمال العقل، مثلما لا يسلم النص للقارئ المعنى إلا بالتدبر والتأمل. إن تأويل الجسد يوقف الناظر على الحقيقة المتوخاة، وهي أن قامة هذا الرجل مديدة طويلة، وأن الذي حجب الحقيقة عن الرؤية الحسية هو أن استفاضة العرض واتساع الخاصرة قد قلصا الطول والارتفاع، ليصبح الجسد حقيقة خفية تدرك بالتأويل. على هذا النحو، يتحول الجسد إلى قضية خلافية يتوسل فيها بلغة الخطاب الكلامي، ومفهوماته (مفهوم المعرفة العقلية والحسية وتنويعاته : الله/الناس، والحقيقة/المنظر).

إن الجاحظ يستثمر المفهومات الثقافية في تصوير مشكلة طول أحمد بن عبد الوهاب وعرضه ؛ تلك المشكلة التي قام حولها الخلاف، ولعلها ليست في العمق سوى نظير أدبي جمالي لروح الجدل الذي ميز عصر الجاحظ.

وثمة صورة أخرى لسمة «التضمين التهكمي» في رسالة الجاحظ، أو تنويع من تنويعاتها ؛ حيث يدق التضمين ويلطف إلى درجة الخفاء كأن لا تضمين هناك ؛ فلا وجود لألفاظ أو دلالات أو مفهومات شاع انتسابها إلى مصدر معين. ومع ذلك يشعر المتلقي بأن الوصف الذي بدا حقيقيا ومندغما في السياق لم يبرأ من

خاصية « التضمين » . ولعل تأمل نصوص هذا التنويع أن يكشف لنا عن لغة مشبعة بمفهومات ثقافية، غير أن هذه النتيجة لن يحسم فيها سوى السياق الذي وردت فيه.

يقول الجاحظ « ولربما رأيت الرجل حسنا جميلا وحلوا مليحا وعتيقا رشيقا وفخما نبيلا ثم لا يكون موزون الأعضاء ولا معتدل الأجزاء.

وقد تكون أيضا الأقدار متساوية غير متقاربة ولا متفاوتة ويكون قصدا، ومقدارا عدلا، وإن كانت هناك دقائق خفية لا يراها الغبي، ولطائف غامضة لا يعرفها إلا الذكي. فأما الوزن المتحقق والتعديل الصحيح والتركيب الذي لا يفضحه التفرس ولا يحصره التعنت... فهو الذي خصصت به دون الأنام، ودام لك على الأيام »[57].

ينطوي هذا النص على مفهومين جماليين نهض عليهما الخطاب البلاغي القديم : مفهوم الاعتدال ومفهوم الغموض. وليس الاعتدال الذي نصره الجاحظ سوى مفهوم بلاغي ونقدي وربما كان مفهوما شاملا ذا بعد فكري وسياسي واجتماعي وديني. ولا بأس أن نستحضر هنا الجاحظ المعتزلي، وأن نتذكر مبدأ المنزلة بين المنزلتين التي اعتبرت ركنا من أركان فلسفة الاعتزال الكلامي. يقول الجاحظ في كتاب (البيان والتبيين) :

« وإنما وقع النهي على كل شيء جاوز المقدار ووقع اسم العي على كل شيء قصر عن المقدار. فالعي مذموم والخطل مذموم. ودين الله تبارك وتعالى بين المقصر والغالي »[58].

وعلى نحو ما كان الاعتدال مبدأ فكريا وجماليا في تصور القدامى، فقد كان الغموض والخفاء وما يستدعيانه من إعمال للعقل مبدأ جماليا أيضا في تصورهم، بل إن الجاحظ نفسه الذي نصر الاعتدال لم يستحسنه في بعض الفنون مثل النادرة والشعر والغناء. لقد صار جسد أحمد بن عبد الوهاب أشبه بقضية غامضة تتطلب التدبر أو أشبه بكلام بليغ يستدعي التأمل.

على هذا النحو، تسللت المفهومات الثقافية إلى لغة الرسالة، بضرب من التضمين الخفي الذي يملك السياق في تحديده كل شيء. ولا نقصد بالسياق هنا موضوع الرسالة ؛ أي الخلاف القائم بين الجاحظ وخصمه حول حقيقة شكله الفيسيولوجي؛ فهذا الموضوع قد يكون لصالح القول بانتفاء التضمين مادامت الدلالات التي يستخدمها النص تجري على جهة الحقيقة. أليس الاعتدال مقياسا ماديا قبل أن يكون مفهوما فكريا؟.

لا أريد بالسياق سوى نمط الأسلوب الذي يخضع له الكاتب في رسالته، وقد اتضح أن أسلوب النص تهكمي ساخر، وفي ذلك ما يضمن القول بأن الكاتب قد أحال مسألة الطول والعرض إلى قضية فكرية إمعانا في تعميق سخريته من خصمه.

والحق أن سمة «التضمين التهكمي» التي توسل بها الجاحظ في سخريته من خصمه في رسالة التربيع والتدوير، كثيرا ما اعتبرت مؤشرا من المؤشرات الأسلوبية المعتمدة في بناء ضحك نوادر البخل، كما سيتضح في أثناء تحليل نماذج من هذه النصوص في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

موضوع الضحك

لقد سخر الجاحظ من المدعين والمبالغين ؛ على هذا النحو سخر من أحمد بن عبد الوهاب الذي كان قصيرا عريضا ويدعي أنه طويل رشيق، وسخر من عبد الله بن سوار الذي بالغ في الوقار والرصانة، ومن علي الأسواري الذي أفرط في الشره، وسخر من البخلاء الذين نقضوا الاعتدال وعاندوا الحق وخالفوا الأمم[59].

لماذا السخرية من هؤلاء؟ ولماذا ينجح الجاحظ في جعلنا نشترك معه في السخرية من شخصياته؟ أو بعبارة أخرى لماذا يثير ضحكنا؟

يقول جورج ميريديث (George Meredith) في مقالته عن موليير «مقالة في الكوميديا» : «إن إدراك الروح الكوميدية يمنح المتلقي نوعا من المشاركة الراقية ؛ فأنت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحضر وتحس أنك لا تستطيع الهرب منه، وأنك لا تود ذلك حتى إن استطعته»[60].

يرى ميريديث أن ثمة تناقضا قويا بين الشخصية الكوميدية «وبين العالم الأكثر حكمة حولها »[61] ؛وعلى الرغم من أن المقصود بهذا العالم، الشخصيات المحيطة بالشخصية الكوميدية في المسرحيات المشار إليها في المقالة، إلا أن هذا العالم هو المجتمع أيضا؛ فهذه الشخصيات «تمثلنا وتتحدث باسمنا ؛ إذ إنها تجسد ذلك الذوق العام الذي تقوم عليه حضارتنا»[62].

إن ضحكنا من الشخصية الكوميدية هو دليل على سلامة ذوقنا وتثبيت لمعاييرنا وتأكيد لا نتمائنا الاجتماعي، والضحك بهذا المعنى هو سخرية من هؤلاء الذين «ينتهكون حرمة الأعراف التي

تربط الناس بعضهم بالبعض الآخر، وحيث يستهينون بالمنطق الرزين والعدل الواضح »[63].

ولعل البخلاء أن يشكلوا فئة اجتماعية تجري عليها بوضوح صفة التناقض مع العالم الأكثر حكمة حولها، سواء تمثل هذا العالم في الشخصيات التي أحاطت بهذه الفئة في النوادر التي تصور أفعالها، أم تمثل فينا نحن القراء الذين نتقبل منطق الحكاية باعتباره معيارا للحكم.

والحق أن شخصية البخيل بتركيبها المتضاد - كما أشار إلي ذلك الجاحظ- وجمعها « بين البخل واليسر وبين خصب البلاد وعيش أهل الجدب »[64] وبين « الغباء والفطنة »[65]، تمثل موضوعا من موضوعات الفكاهة في الإبداع الأدبي الموروث.

هوامش

1 ـ شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية بيروت (ص. 87 – 88) .
2 ـ محمد أنقار، تجنيس المقامة، مجلة فصول، العدد الثالث 1994 .
3 ـ نفسه .
4 ـ الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، 1982 (ص : 23) . وانظر أيضا : زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، دار الجيل، بيروت 1975 .
5 ـ حظيت لغة الشعر في الأسلوبية بامتياز بين ؛ حيث اعتبرت النموذج الجمالي الأسمى، واصطلح عليها بعضهم باللغة الرفيعة le haut langage ؛ انظر كتاب جون كوهن الذي يحمل نفس التسمية: le haut langage، flammarion، Paris
6 ـ عبد الفتاح كيليطو، المقامات ـ السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1993 (ص : 75) .
7 ـ أنظر مقدمةالمحقق لكتاب البخلاء، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة (ص : 49) .
8 ـ محمد مشبال ، جماليات النمط الواقعي في الأدب، مجلة مواسم، العدد الرابع، 1995 (ص : 13ـ16) .
9 ـ كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الثانية، الجزء الثالث، (ص :39) .
10- البخلاء، (ص : 1) وهي فكرة رددها الجاحظ في جميع كتاباته .
11- نفسه (ص. 58) .
12- نفسه .
13- الحيوان، ج، 3 (ص : 343) .
14ـ البخلاء (ص : 79 – 80) .
15- الحيوان، ج 3 (ص : 311ـ312)
16- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت، العدد 218 . فبراير 1997 (ص. 76) .
17- الحيوان، ج 3 (ص : 345) .
18- نفسه .
19- نفسه (ص : 344) .
20- نفسه (ص : 49 –50) .
21- البخلاء (ص : 79 – 80) .
22- نفسه (ص : 5) .
23- نفسه (ص : 24) .

24- نفسنه (ص : 39).
25- نفسه (ص : 108).
26- نفسه (ص : 37).
27- نفسه (ص : 150).
28- انظر تحليلنا لنادرة محمد بن أبي المؤمل التي تمثل تنويعا جديدا على سمة التعجيب ؛ الفصل الثاني من هذه الدراسة، وقد عنوناها ب « الشح المؤذي ».
29- البخلاء (ص : 7).
30- رسالة التربيع والتدوير، ضمن رسائل الجاحظ، الجزآن الثالث والرابع،، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.(ص :80).
31- أنظر (ص : 6) من كتاب البخلاء، والصفحات : 83 و 84 و 93 و97 من رسالة التربيع والتدوير.
32- الجزء الأول، (ص :11).
33- الحيوان الجزء الثالث، (ص : 39).
34- الكلمة في الرواية، ترجمة : يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988 (ص:114).
35- شعرية دوستويفسكي، ترجمة : جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986 (ص : 157 ـ 158).
36- البخلاء (ص : 54).
37- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الجزء الأول، (ص :145).
38- المقامات، مرجع سابق (ص : 52).
39- يتيمة الدهر، ج 3، (ص : 35).
40- البيان والتبيين، ج 1، (ص : 145 ـ 146).
41- الحيوان، ج1، (س :281 ـ 282).
42- نفسه (ص : 281 – 282).
43- عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ : مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1985 (ص : 73).
44- البخلاء (ص : 7 ـ 8).
45- يجد القارئ في هذا الكتاب نوادر اللحن والمجانين والموسوسين والنّوكى والعي ؛ وهذا الصنف من النوادر يتسم بالقصر الشديد ولأجل ذلك لم يشكل قاعدة لتحليلاتنا أو مرجعا لصياغة أفكار هذه الدراسة.
46- يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، ج 3 (ص : 162).
47- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، تحقيق : حفني محمد شرف. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (ص : 568).
48- نقلا عن أندريه جيبسون، ملاحظات عن القصة والفكاهة، ترجمة : نصر أبو زيد، فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني 1982. (ص :177).
49- الثعالبي، يتيمة الدهرج 3، (ص : 35).
50- نفسه (ص: 36).

51- نفسه (ص : 40) .
52- نفسه (ص :1 5) .
53- أندريه جيبسون، مرجع سابق (ص : 917) .
54- نفسه (ص :817) .
55- مرجع سابق (ص : 014) .
56- رسالة التربيع والتدوير (ص : 85 ـ 95 ـ 26) .
57- نفسه (ص : 38) .
58- الجزء الأول (ص : 220) .
59- كتاب البخلاء (ص : 2) .
60- ضمن مقال أندريه جيبسون المشار إليه (ص : 317) .
61- نفسه (ص26 36) .
64- البخلاء (ص : 212) .
65- نفسه (ص : 2) .

الفصل الثاني

صورة بخيل الجاحظ

1 – يسعى بعض « بخلاء » الجاحظ إلى إثبات انتمائه الاجتماعي، وكأنه يصارع تهمة تتربص به. وفي سبيله إلى ذلك، تستيقظ غريزة البخل المتمكنة منه لتحول دون أي سلوك قد ينفي عنه تلك التهمة. ويظل البخيل يتوهم أنه بالحيلة قد دارى بخله وأخفاه عن الناس، بينما قد ينقلب الموقف عليه ويزداد أمره افتضاحا، لتدوّن حكايته في مأثور نوادر البخلاء، على نحو ما حدث ل « محفوظ النقاش »، بطل النادرة الآتية، التي يرويها الجاحظ نفسه.

« صحبني محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلا. فلما صرت قرب منزله، وكان منزله أقرب إلى مسجد الجامع من منزلي، سألني أن أبيت عنده، وقال: « أين تذهب في هذا المطر والبرد، ومنزلي منزلك، وأنت في ظلمة وليس معك نار، وعندي لبأ لم ير الناس مثله، وتمر ناهيك به جودة، لا تصلح إلا له ». فملت معه، فأبطأ ساعة ثم جاءني بجام لبأ وطبق تمر، فلما مددت قال: « ياأبا عثمان إنه لبأ وغلظه، وهو الليل وركوده، ثم ليلة مطر ورطوبة وأنت رجل قد طعنت في السن، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا، ومازال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء. فإن أكلت اللبأ ولم تبالغ، كنت لا آكلا ولا تاركا، وحرشت طباعك، ثم قطعت الأكل أشهى ماكان إليك. وإن بالغت بتنا في ليلة سوء، من الاهتمام بأمرك. ولم نعد لك نبيذا ولا عسلا، وإنما قلت هذا الكلام، لئلا تقول غدا: كان وكان. والله قد وقعت بين نابي أسد. لأني لو لم أجئك به، وقد ذكرته لك، قلت: بخل به وبدا له فيه؛ وإن جئت به، ولم أحذرك منه، ولم أذكرك كل ما عليك فيه، قلت: لم يشفق

علي ولم ينصح. فقد برئت إليك من الأمرين جميعا. فإن شئت فأكلة وموتة وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة.

فما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة. لقد أكلته جميعا فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور، فيما أظن. ولو كان معي من يفهم طيب ماتكلم به لأتى علي الضحك، أو لقضى علي. ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب»(ص :123 و124)

يستهل السارد نص الحكاية بالعلامات الداعية إلى الكرم والضيافة؛ فهناك المصاحبة والليل والظلمة والمطر والبرد والخروج من المسجد بعد صلاة العشاء وقرب المنزل وكبر سن الجاحظ*. ولعل هذه العلامات قد أتاحت الفرصة لمحفوظ النقاش لكي يتخلص من تهمة البخل التي أثقلته ويثبت براءته منها، ولأجل ذلك لم يلبث أن وجه الدعوة إلى صاحبه لإكرامه، مقدما له كل ما يحتاجه الضيف من دلائل الإقناع لقبول دعوته، خاصة إذا كان صاحبها موسوما بالبخل. لقد قبل الجاحظ دعوة صاحبه في تلك الليلة الممطرة، مقتنعا بالعلل التي تعلل بها وربما أيضا رغبة منه في إشباع فضوله، وهو الأديب الساخر الذي دافع عن الضحك والهزل، غير أن قارئ النادرة يتوقع بين الفينة والأخرى حدوث أمر يفسد طلب الضيافة ويكشف حقيقة المضيف الذي يتظاهر بالكرم لإخفاء بخله؛ أي إن ذهن المتلقي يتوقع ورود الحيلة لتفادي إتمام طقوس الضيافة على أكمل وجه. ومادام معين الحيل لا ينضب، فقد تفتق ذهن محفوظ النقاش عن حيلة فجرت ضحك الضيف والقارئ *معا*.

---

*نستثني هذه العلامة التي وردت في عرض الحكاية.

وتكاد النادرة تقتصر على تقديم الحيلة والتفنن في تشكيلها، وهي مثل كثير من حيل البخلاء تكشف عن تمزق شخصية البخيل بين الرغبة في التظاهر بالكرم وحقيقة سلوك البخيل. فمحفوظ النقاش، في واقع الأمر، رافض للكرم ولكنه في المقابل يأبى التصريح برفضه. وهو الآن في ورطة بعد إحضاره للطعام واستعداد الضيف لتناوله، ولأجل هذا، تغدو الحيلة هي الوسيلة التي يملكها البخيل لإنقاذ الموقف. وحيلة بخيل هذه النادرة هي العمل على صرف الضيف عن الطعام بعرض مجموعة من الحجج التي تزهده في الأكل.

ويبدو أن القلق الذي استبد بمحفوظ النقاش، جعل السرد في هذه الحكاية يأخذ طابعي الإسهاب والتطويل؛ فهذه النادرة التي قام بناؤها على عرض حيلة البخيل توسلت بأسلوب الإسهاب لتعميق قلق البخيل وتمديد توتره، وهو ما كان له الأثر في خلق حالة من الترقب لدى القارئ. فالبخيل يصارع تهمة البخل، وفي الآن نفسه يصارع الضيف الذي يجبره على فعل الكرم، والقارئ يرقب هذا الصراع آملا في هزيمة تحول البخيل إلى موضوع لإثارة الضحك.

2 – أشرت إلى أن بناء هذه النادرة يتمثل في تشكيلها للحيلة تشكيلا بلاغيا ونحاول الآن فحص سماته التي لا تخرج عن كونها تنويعات على أسلوب التقابل الذي يتعدى الدلالة اللغوية الجزئية إلى ظواهر يولدها النص، وتكون ذات شأن في تكوين النادرة باعتبارها جنسا أدبيا مخصوصا ينزع منزع الطرافة والفكاهة والتشويق.

(أ) ثمة مفارقة قامت عليها النادرة، وهي وجود تقابل بين فخامة الأسلوب الذي تحدث به محفوظ النقاش وبين تفاهة الموضوع وضآلة قيمته؛ فحديثه المسهب وتفننه في إيراد الحجج مع توخي

التدقيق والتفصيل في إقناع الضيف، يشكلان صورة ساخرة مضحكة في سياق النوايا الدنيئة والأغراض السيئة التي يرمي إليها البخيل.

(ب) النمط الثاني من أنماط التقابل، يتمثل في تجاور محاسن الشيء ومساوئه؛ فالطعام جيد وفي الوقت نفسه لا تؤمن عواقبه؛ يقول المضيف: «عندي لبأ لم ير الناس مثله، وتمر ناهيك به جودة» ثم يقول في مقابل ذلك: «إنه لبأ وغلظه، وهو الليل وركوده». هذا التجاور التقابلي يعكس درجة القلق الذي يمزق شخصية البخيل، مما يجعله لا يثبت على رأي واحد.

(ج) ثمة نمط ثالث من التقابل يتشكل دلاليا؛ مثل التقابل بين الأكل المؤدي إلى الموت: «فإن شئت فأكلة وموتة» والامتناع عن الأكل المؤدي إلى السلامة: «وإن شئت فبعض الاحتمال، ونوم على سلامة». أو ذلك التقابل الذي نجده بين صيغ النفي والإثبات: «لم تبالغ / بالغت» و «لم أجئك به / جئت به».

(د) وهناك نمط رابع من التقابل في هذه النادرة يمكن وصفه بأنه تقابل موقفين؛ فالنص يتشكل من مشهدين تصويريين، يشغل المضيف المشهد الأول إذ يستأثر بالحديث ويتكلم بالنيابة عن ضيفه الذي لم يترك له فرصة للكلام. وفي المشهد الثاني ينفجر الضيف ضاحكا بينما انقلب المضيف صامتا. على هذا النحو اعتمد التصوير في هذه النادرة على وضع تقابل بين مشهدين أو موقفين. ففي الوقت الذي كان محفوظ النقاش يسهب في الحديث بافتراض الاحتمالات الممكنة لكي ينفي عنه تهمة البخل وفي الآن نفسه يحمي طعامه، كان الجاحظ الضيف يستمتع بحديث مضيفه متعة ماكرة سرعان ما آلت إلى ضحك متدفق. لقد انقلب الموقف وانكشفت الحيلة؛

فالحديث الطويل انتهى إلى صمت مهزوم، وماكان صمتا انتهى إلى ضحك ممتد (تكرر لفظ الضحك خمس مرات في فقرة لا تتعدى ثلاثة أسطر، يضاف إليها لفظتا النشاط والسرور). لقد أدرك الضيف تأزم مضيفه وقلقه وفهم حيلته مما أثار ضحكه. غير أن صورته وهو يلتهم الطعام الذي احتال صاحبه لحرمانه منه في ليلة باردة ممطرة، لا شك تضاعف من ضحك قارئ هذه النادرة. هذا القارئ الذي ينتظر وقوع البخيل في الفخ الذي نصبه لضيفه.

تكتفي النادرة بإخبارنا بأن الجاحظ التهم الطعام كله وهو لا يكاد يملك نفسه من الضحك، ولا تذكر لنا شيئا بعد ذلك عن حال المضيف بعد انكشاف حيلته، ولكن مخيلة القارئ لا شك قد رسمت له صورة مضحكة يظهر فيها ذليلا مهانا يلعق مرارة الهزيمة؛ فهو لم يفقد الطعام فقط ولكنه خسر ماكان يسعى إلى كسبه، وهو أن لا يحسب على فئة البخلاء وخاصة أمام ضيف أديب لن يتردد في تدوين حكايته. وبدل أن تعرف قصته في حدود دائرة الضيف، ستشيع عبر الأزمنة ويتعرفها كل من قرأ «بخلاء» الجاحظ.

3 - حرصت هذه النادرة على توفير خاتمة تفجر الموقف المتوتر الذي بدأت ملامحه تظهر منذ إعلان محفوظ النقاش عن دعوة الكرم وما بذله بعد ذلك من جهد شاق للحيلولة دون تمكين ضيفه من التمتع بالطعام الجيد الذي لم يبخل بوصفه له بأحسن الأوصاف. فالعبارة الختامية شكلت تصعيدا للموقف ودفعا بالحجج المثيرة إلى أقصى مداها الذي أدى إلى ذلك الاقتران المضحك بين الأكل والموت؛ فالبخيل الذي يسعى بكل حيل الكلام إلى إقناع ضيفه بالعدول عن تناول الطعام دون أن يذهب به فكره إلى أنه «بخل به»،

سينتهي به الأمر إلى الوقوع في المفارقة والتناقض اللذين جسدا طرافة هذه النادرة؛ كيف يدعو محفوظ النقاش الجاحظ إلى العشاء عنده ويلح في دعوته متعمدا إثارة شهيته للطعام المهيأ، ثم يخيره بعد ذلك بين الأكل القاتل أو الاحتمال الآمن : « فإن شئت فأكلة وموته، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة. »

إن التناقض الذي مزق شخصية البخيل وضعه في موقف لا يحسد عليه ؛ فقد استسلم لضيفه الذي التهم طعامه على إيقاع الضحك. ويعترف الجاحظ بأنه لم يضحك قط كضحكه تلك الليلة. وهو ما يجعل القارئ يتساءل عن سر تفرد تلك الليلة بضحك خاص لم يحدث للجاحظ من قبل، وهو الرجل المسن الذي خبر الحياة وشهد المواقف المختلفة؟

قد تؤخذ عبارة الجاحظ « فما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة » مأخذ المبالغة المألوفة في مثل هذه المواقف قصد إضفاء لون من الغرابة على الحكاية المروية، ولا يقصد بها التحقيق والتدقيق. ولكن ذلك لا يمنع أن يكون الجاحظ قد قصد إلى هذا المعنى قصدا يفهم مدلوله في سياق الصراع الخفي الذي ينشب عادة بين البخيل وضيفه. والواقع أن الضيف في هذه النادرة لم يكن من الفئة التي تنطلي عليها الحيلة بسهولة، بل كان ندا قويا، عرف كيف يؤجج الصراع ويجعل مضيفه يندفع إلى أن خارت قواه وحان أوان الانقضاض الذي لم يتأخر عنه الجاحظ « ولقد أكلته جميعا فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور ».

لم يكتف الضيف بتناول القدر الذي يتناسب مع حالته وسنه، بل أتى على الطعام كله ؛ والحق أن ذلك لا يعدو أن يكون فعلا مجازيا يدل على افتقاد الضيف للتعاطف مع شخصية المضيف

وعقابه له. وينتهي الأمر دون أن يقتنع الجاحظ بانتصاره على البخيل اقتناعا تاما، ذلك أن الضحك الذي استولى عليه لا يبلغ درجة الضحك التي تفترضها المشاركة. فهل يكون هذا أحد دوافع سرد حكايات البخلاء وتدوينها في كتاب؟ هل هو بحث عن القارئ الضمني الذي يعوض غياب المشاركة الفعلية؟ هل هي رغبة في التشفي من فئة توسلت بالفطنة لمعاندة الحق ونقض الاعتدال[1]؟ هل يرى الجاحظ في الخطاب سلطة ينبغي استخدامها في محاربة قوم تنكروا للقيم الإنسانية السامية؟

الشح المؤذي

1 – قد يصبح الإفراط في الشح مصدر إلحاق الضرر بالآخرين؛ فالبخيل لا يثير دهشتنا بالطريقة العجيبة التي يلجأ إليها للاقتصاد فقط، ولكن أيضا بالعواقب الوخيمة التي تنجم عن نهج تلك الطريقة. وعلى هذا النحو فإن تجليات التعجيب في مثل هذه النوادر تتجسد في مظهرين عوض مظهر واحد؛ وهو ما يستشف من النادرة الآتية.

« وقال أبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظام: دعانا جار لنا، فأطعمنا تمرا وسمن سلاء، ونحن على خوان ليس عليه إلا ماذكرت، والخراساني معنا يأكل، فرأيته يقطر السمن على الخوان حتى أكثر من ذلك. فقلت لرجل أجنبي: ما لأبي فلان يضيع سمن القوم، ويسيء المؤاكلة، ويغرف فوق الحق؟ قال: وما عرفت علته؟ قلت: لا والله. قال: الخوان خوانه، فهو يريد أن يدسمه، ليكون كالدبغ له. ولقد طلق امرأته – وهي أم أولاده – لأنه رآها غسلت خوانا له بماء حار، فقال لها: هلا مسحته » (ص 23و24).

يمثل «التعجيب» سمة تكوينية في بلاغة هذه النادرة؛ تجلى ذلك في مظهرين :

أولهما : غرابة استعمال الشيء للمبالغة في التوفير والاقتصاد؛ فالخراساني يستخدم السمن المقدم للضيوف في دبغ خوانه الذي أعاره للمضيف في المأدبة التي دعا إليها جيرانه، وكان هو أحد هؤلاء الجيران المدعوين. لقد استغل السمن مرتين ؛ أولا بمشاركته في تناوله مع الضيوف. ثانيا، بتقطيره على خوانه الذي هو ملك له. وتعد الوظيفة الأخيرة غريبة عن المألوف المعتاد، كما أن المقام لا يسمح بفعل مشين. والحق أن بخلاء الجاحظ كثيرا ما مارسوا بخلهم بواسطة استغلال الأشياء استغلالا غريبا.

ثانيهما : المبالغة في الفعل أو تناقض جلال الفعل مع تفاهة الموضوع ؛ فالبخيل يقرر فعلا مثيرا للغرابة إذا ما قيس بالسبب الداعي إليه ؛ ذلك أن تطليقه لزوجته وأم أولاده، يعد نتيجة فادحة لا تتلاءم مع السبب المؤدي إليها، والمتمثل في غسلها للخوان بماء ساخن بدل الاكتفاء بمسحه. لا شك إذن أن هذا الفعل يثير ضحك قارئ سوي لا يقبل سلوك الخرساني الذي يمكن نعته بالمفارقة الناجمة عن تناقض النتائج مع الأسباب.

وينبغي ألا نغفل أن ذكر اسم «الخراساني»[2] يمثل في ذاته سمة جمالية في بناء بلاغة هذه النادرة، لما يثيره هذا الإسم من إيحاءات مرتبطة بالبخل ؛ فالمتلقي يختزن في ذهنه جملة من الحكايات الطريفة التي يظهر فيها أهل خراسان يمارسون البخل في أغرب صوره، وهو ما يهيئه للتجاوب الأمثل مع أي نادرة يكون بطلها أحد الخراسانيين، بل إنه يبدي استعدادا لتقبل أي فعل، مهما

تجاوز حدود التصديق، قد تنسبه النادرة إلى شخصية الخراساني التي غدت علامة على البخل وارتبط اسمها بهذه الصفة. من هنا تعطش القارئ لتتبع غرائبها وعجائبها. وهو ما عكسته هذه النادرة التي توسلت بأسلوب الحوار الممتد المواكب لتلهف القارئ لتعرف «النادرة العجيبة» التي تعد بها الحكاية؛ إنه الحوار الذي يعمد إلى إثارة الغموض وتفسيره، وقد بدا ذلك جليا في صيغة الاستفهام التعجبي: «وما عرفت علته؟» الذي يذكرنا بالسؤال التقليدي الذي يحكم القص، وهو «ماذا حدث؟»

إن الخراساني الذي تكونت حوله صورة نموذجية في نوادر البخل، يصبح شحه مصدر إيذاء للآخرين؛ فقد أضاع سمن أصحابه وأساء مؤاكلتهم، على نحو ما تسبب في جلب الأذى إلى أولاده بتطليقه لزوجته. وقد حرصت النادرة على أن تجعل الطرافة تزداد قوة عند انتهائها، وذلك إشباعا لتوقعات المتلقي الجمالية، وفي الآن نفسه إمعانا في تبغيض صورة البخيل. هذه الصورة التي حملت وجوها متعددة في كتاب البخلاء.

التغافل القاسي

1 – يعمد أحد البخلاء الخراسانيين إلى اصطناع الحيلة لكي يتخلص من ضيفه الذي يدين له بالتزام اجتماعي لسابق إحسانه إليه كلما نزل عليه في مناسبات حجه وتجارته؛ إن جحود هذا البخيل لا يتجلى في تنكره للجميل الذي طالما أسداه له صديقه القديم فقط، ولكنه يتجلى أيضا في عدم الالتزام بالوعد الذي لم يفتأ يقدمه له بمكافأته في حال قدومه إلى مرو. هذا الوعد الذي ربما كان وراء تخفيف معاناة السفر والشعور بالاغتراب عند هذا الضيف الذي

حل بمكان لا يتمتع أهله بكرم الضيافة، غير أن وجود شخص هناك سبق إليه إحسانه يستبعد أمر البخل بله أن يتجسد في أبغض شكل له مما لم يكن في الحسبان؛ فللبخل مظاهر عدة وصور مختلفة يقف القارئ على بعضها في نوادر بخلاء الجاحظ الذين لا تعوزهم الحيل للإيقاع بضحاياهم، وتتفاوت درجات سلوك البخيل نحو ضيفه بين المواقف الطريفة الخالصة والمواقف التي تمتزج فيها الطرافة بالقسوة، على نحو ما نجد في النادرة الآتية :

« ومن أعاجيب أهل مرو ماسمعنا من مشيختنا على وجه الدهر، وذلك : أن رجلا من أهل مرو كان لا يزال يحج ويتجر، وينزل على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤنته. ثم كان كثيرا ما يقول لذلك العراقي : ليت أني قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك، لقديم إحسانك، وما تجدد لي من البر في كل قدمة. فأماهينا فقد أغناك الله عني.

قال : فعرضت لذلك العراقي بعد دهر طويل حاجة في تلك الناحية، فكان مما هون عليه مكابدة السفر ووحشة الاغتراب، مكان المروزي هنالك. فلما قدم مضى نحوه في ثياب سفره وفي عمامته وقلنسوته وكسائه، ليحط رحله عنده، كما يصنع الرجل بثقته وموضع أنسه. فلما وجده قاعدا في أصحابه، أكب عليه وعانقه، فلم يره أثبته، ولا سأل به سؤال من رآه قط. قال العراقي في نفسه : لعل إنكاره إياي لمكان القناع، فرمى بقناعه، وابتدأ مساءلته، فكان له أنكر. فقال : لعله أن يكون إنما أتي من قبل العمامة، فنزعها ثم انتسب، وجدد مساءلته. فوجده أشد ما كان إنكارا. قال : فلعله إنما أتي من قبل القلنسوة. وعلم المروزي أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل،

فقال لو خرجت من جلدك لم أعرفك . ترجمة هذا الكلام بالفارسية : أكراز بوست بارون بيائ نشناستم» .(ص.22) .

2 – تقوم هذه النادرة في مستوى بنائها السردي على تكرار وظيفة مماثلة ؛ فالمروزي يسافر من موطنه لينزل ضيفا على العراقي، وهذا الأخير يسافر من موطنه الأصلي لينزل ضيفا على المروزي. وفي ذلك نوع من التوازي المبني على التماثل الذي يجسده : السفر والنزول، والاختلاف الذي يجسده : الإحسان في الفعل السردي الأول والإنكار في الفعل السردي الثاني. نحن إذن إزاء بنية سردية متماثلة ومتعارضة في الآن معا، تنتهي إلى تشكيل موقفين في صيغة تقابل؛ فهناك أولا : تقابل بين الإحسان والإنكار الذي تجسده الحكاية في إطارها الكلي، وهناك ثانيا : تقابل بين التعرف والتجاهل الذي تجسد بلاغيا على النحو الآتي :

الإصرار المتدرج على كشف الهوية	الإصرار المتزايد على التغافل

ويعد هذا التقابل الصيغة البلاغية التي التحمت بصيغ الوصف والحوار والطرافة في تكوين بلاغة هذه النادرة التي نحت منحى الامتداد السردي في إطار جنس النادرة المتسم بقصر المتن والنزوع السريع إلى تفجير الموقف الطريف.

لا شك أن التوازي والتقابل اللذين ينطوي عليهما التصوير القصصي في هذه النادرة، أفضى إلى تعميق السخرية من شخصية البخيل ورسم صورته الجاحدة على نحو مؤثر. ولم يكن ليتأتى هذا لولا التحام هذين العنصرين بتقنيات سردية وبلاغية أخرى أسهمت في الارتقاء بأدبية هذه النادرة.

3 – إن ابتعاد جنس النادرة عن المحسنات البلاغية وجنوح متنها إلى القصر يجعلان اللغة تضطلع بوظائف إخبارية دقيقة، نادرا ما يكون السرد القصصي قادرا على الاستغناء عنها. هكذا تغدو بعض التفاصيل الوصفية في هذه النادرة مكونات أساس في تشكيل الموقف الطريف الذي تنزع الحكاية إلى تفجيره في الخاتمة ؛ فالوصف في بناء النادرة لا يصبح غاية مقصودة، كما يمكن أن نجد ذلك في القص الحديث، لأن طبيعة هذا الجنس الأدبي، الذي يتجلى أحد مكوناته البلاغية في خواتم حكاياته، تجعله أداة في صياغة الحدث السردي ؛ فلا مجال هنا للوصف الأدبي الإنشائي، إذ إن كل جملة سردية في النادرة تحمل على الإيقاع السريع لحكاية لا تكاد تبتدئ إلا لكي تنتهي.

إذا ما نظرنا في العلامات الوصفية المستخدمة، تبين أن النص لم يتوسل بالوصف إلا لكي يتحقق الامتداد السردي الذي يتطلبه الموقف الموسوم بالطرافة ؛ فالإشارة إلى طول الزمن : « بعد دهر طويل » الذي يفصل بين نزول المروزي ضيفا على العراقي وسفر هذا الأخير إلى مرو، يراد منها تسويغ المحاولات المتكررة التي قام بها العراقي للكشف عن هويته ؛ أي إنه لم يتفطن إلى أن المروزي قد تنكر له، وعذره في ذلك طول الفترة الزمنية التي تفصل آخر لقائهما، يضاف إلى ذلك ثقته في منزلته لديه ووعده إياه باستضافته على سبيل المكافأة ورد الجميل. كما أن الوصف المفصل نسبيا – مادمنا نتحدث هنا عن جنس أدبي غير ممتد سرديا– للباس : « مضى نحوه في ثياب سفره وفي عمامته وقلنسوته وكسائه »، إنما أثبته السارد لما له من دور في صياغة الموقف الطريف.

وقد شكل وصف الحالة النفسية للعراقي التي امتزج فيها العناء بالتفاؤل، وسيلة لتصوير فداحة فعل البخيل وجحوده. فالعراقي الذي

كابد السفر والاغتراب، كان يأمل في أنس ضيفه القديم، وربما كان سعيه إلى الأنس والمودة أعز لديه من السعي إلى مأوى أو طعام. غير أن للمروزي البخيل تقديراته التي تختزل العلاقة الإنسانية في اغتنام الفرص والكسب على حساب الآخرين، كما تعود أن يصنع في أسفاره ونزوله على صديقه العراقي في الماضي؛ ولأجل ذلك يأبى البخيل إلا أن يرى في قدوم العراقي سببا في إفساد نعمته، وهو ما اضطره إلى استخدام الحيلة للتخلص من طلب الضيافة، والحيلة هي وسيلة البخيل لتفادي الرفض الصريح.

4 – يفضي التحليل السابق إلى اعتبار الطرافة مكونا بلاغيا في جنس النادرة، حيث تعمل مختلف الوسائل السردية والبلاغية الأخرى على تشكيله ؛ ويمكننا استجلاء طرافة هذه النادرة في السمات البلاغية الآتية.

(أ) يعتبر تجاهل البخيل لضيفه القادم من أرض بعيدة، حيلة قاسية ومضحكة في الآن معا ؛ فالموقف الذي يجمع شخصين يتعمد أحدهما إنكار الآخر حتى يتخلص من واجبات الضيافة التي تفرضها عليه التزامات اجتماعية، موقف ساخر وسلوك غريب يلجأ إليه البخيل الذي اختار الحل الأكثر قسوة لممارسة البخل على ضيفه.

(ب) تشكل العبارة الختامية ملحة النادرة وإحدى سماتها النوعية. وطرافة هذه العبارة تتمثل في إصرار البخيل على إنكار تعرفه إلى ضيفه ووضع حد للأمل الذي عبر عنه هذا الأخير في محاولاته المتكررة للكشف عن هويته. ولعل التعبير اللفظي: «لو خرجت من جلدك لما عرفتك» يختزن في ذاته دلالة الضحك، وهو ما يفسر حرص السارد على إيراده في صيغته الأصلية الفارسية، كما نطق به لسان المروزي وكأنه يخشى بذلك ضياع التأثير الذي تتوخاه النادرة.

(ج) تمثل الطريقة التي لجأ إليها العراقي للكشف عن هويته أسلوبا طريفا ومثيرا ؛ ذلك أن تدرجه في نزع اللباس الذي توهم أنه سبب في عدم تعرف المروزي إليه أسلوب ينطوي على ضرب من الفعل المتكرر الذي ينجم عنه الضحك، خاصة في موقف لا يجدي فيه الإلحاح على بخيل صمم العزم منذ البداية على إنكار ضيفه.

موعظة الرقيب

1 - قد يتصرف البخيل مثل بقية أفراد المجتمع ؛ فيحاول أن يسلك أساليبهم ويتقمص أدوارهم، كأن يتظاهر بالكرم ؛ فيقيم مأدبة يدعو إليها أصحابه أو جيرانه. ففي مثل هذه الأحوال قد يستولي عليه القلق، فلا يلبث أن يقع ضحية ضيفه، كما حدث لمحفوظ النقاش[3] مع الجاحظ. وقد ينجح في السيطرة على الموقف؛ فيبدو واثقا من نفسه غير مبال ببخله، يسدي النصح لضيوفه، ويلزمهم بالامتثال لأوامره ونواهيه. فموسى بن جناح نموذج للبخيل الذي لا يستشعر وطأة البخل ولا تلاحقه تهمته، ولأجل ذلك فهو يمارس سلوكه المشتبه فيه من دون حيلة أو مواربة، غير أنه مع ذلك لا يقوى على رؤية طعامه يستهلك ويتعذب بسبب ذلك، مما يجبره على الإخلال بأعراف الضيافة ؛ إذ يعمد إلى كتم أنفاس ضيوفه لعله أن يفلح في التفريج عن إحساسه بالغيظ.

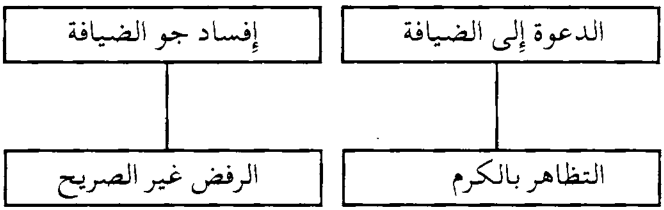
«قال أبو كعب : دعا موسى بن جناح جماعة من جيرانه، ليفطروا عنده في شهر رمضان، وكنت فيهم. فلما صلينا المغرب، ونجز ابن جناح، أقبل علينا ثم قال : لا تعجلوا فإن العجلة من الشيطان. وكيف لا تعجلون وقد قال الله جل ذكره :

« وكان الإنسان عجولا » وقال : « خلق الإنسان من عجل » . اسمعوا ما أقول، فإن فيما أقول حسن المؤاكلة، والبعد من الأثرة، والعاقبة الرشيدة، والسيرة المحمودة : « إذا مد أحدكم يده إلى الماء فاستسقى – وقد أتيتم بهطة أو بجوذابة أو بعصيدة أو ببعض ما يجري في الحلق ولا يساغ بالماء، ولا يحتاج فيه إلى مضغ، وهو طعام يد لاطعام يدين، وليست على أهل اليد منه مؤنة، وهو مما يذهب سريعا – فأمسكوا حتى يفرغ صاحبكم. فإنكم تجمعون عليه خصالا ، منها أنكم تنغصون عليه تلك الشربة، إذا علم أنه لا يفرغ إلا مع فراغكم. ومنها أنكم تحنقونه ولا يجد بدا من مكافأتكم، فلعله أن يتسرع إلى لقمة حارة، فيموت، وأنتم ترونه، وأدنى ذلك أن تبعثوه على الحرص وعلى عظم اللقم. ولهذا ماقال الأعرابي حين قيل له : « لم تبدأ بأكل اللحم الذي فوق الثريد؟ » قال : « لأن اللحم ظاعن والثريد مقيم » . وأنا وإن كان الطعام طعامي، فإني كذلك أفعل، فإذا رأيتم فعلي يخالف قولي فلا طاعة لي عليكم » .

قال أبو كعب : فربما نسي بعضنا فمد يده إلى القصعة، وقد مد يده صاحبه إلى الماء فيقول له موسى : يدك يا ناسي. ولولا شيء لقلت لك يا متغافل.

قال : وأتانا بأرزة ولو شاء إنسان أن يعد حبها لعده، لتفرقه ولقلته. قال فنثروا عليها لبكة من دبس مقدار نصف أسَيْكِرة فوقعت ليلتئذ في فمي قطعة – وكنت إلى جنبه – فسمع صوتها حين مضغتها، فضرب يده على جنبي ثم قال : « أجرش يا أبا كعب أجرش »؛ قلت : « ويلك، أما تتقي الله. كيف أجرش جزأ لا يتجزأ؟ » (ص : 127 و 128) .

في نوادر الجاحظ فئة من البخلاء تلجأ إلى الكرم، ولكنها تعجز عن إتمام طقوسه. فموسى بن جناح، في هذه النادرة، لم يكتف بتقديم طبق من الأرز يستطيع المرأ أن يعد حباته، ولكنه زيادة على ذلك، عمد إلى تعكير الجو العاطفي الذي يسمح للضيوف بممارسة حقوق الضيافة على أحسن وجه. وهذا من شأنه أن يكشف التناقض الذي يمزق شخصيته.



هذا التناقض خلق موقفا طريفا، حول فيه البخيل المأدبة إلى موعظة في السلوك الحسن القويم. وبدل أن ينعم الضيوف بالأكل الطيب الوافر، كان عليهم أن ينصتوا إلى موعظة كللها المضيف بتقديم وجبة ناقصة لم تخل من تدخلاته في توجيههم وعد لقمهم.

إن الدعوة إلى الالتزام بالسلوك القويم، فلسفة يوجهها البخيل إلى الآخرين لخدمة أغراض شخصية. ولنا أن نتساءل : هل يستطيع موسى بن جناح الالتزام بما دعا إليه غيره؟ هل يطابق فعله قوله فتتحقق الطاعة؟ في موقف كهذا سيكون مجبرا على الالتزام بالأخلاق لتحقيق مصالحه، وإن كانت لا تعدو أن تكون مصالح نفسية. فما دام لا يملك صد ضيوفه عن الطعام، فلا أقل أن ينغص عليهم تناوله بنهم قد يتسبب في إثارة حنقه. إن البخيل الذي يجترئ على الدعوة إلى الكرم لا يملك سوى الخروج بأقل خسارة ممكنة، كأن يحتال لتنفير ضيفه من الطعام أو ترهيبه منه أو تقديمه

ناقصا. وحتى في هذه الحال الأخيرة لا يهدأ له بال؛ فتراه يبذل ما في وسعه لكي ينتقم لنفسه من هؤلاء الضيوف الذين جاؤوا لإفساد نعمته، ولو اتخذ في سبيل ذلك أسلوب تضييق الخناق.

تنزع النوادر، التي تتضمن دعوة الكرم، في معظمها إلى خلق نوع من الصراع يشعل فتيله المضيف عندما يعجز عن الوفاء التام بواجبات الضيافة؛ حيث تبدأ أعراض البخل في البروز. وقد يكون هذا الصراع متوهما عندما لا ينتبه الضيف إلى نوايا مضيفه البخيل، فيذعن للعبته ويخضع لأوامره دون أن يبدي أية رغبة في تأجيج الصراع والتصدي لمضيفه. فموسى بن جناح يصارع ضيوفاً يتوهم عداءهم وهجومهم، في حين أنهم لا يملكون أية نية للإيقاع به أو التفكير في الإنتقام من بخله، ولأجل ذلك ظل الصراع أحادي البعد، ينطلق من البخيل ويؤوب إليه. هذا ما لا يود البخيل الإقرار به، إذ إنه لفرط بخله وحرصه على طعامه، يختلق خصما يشن عليه حربا لاهوادة فيها، ويتوهم عالما من البشر قد ناصبوه العداء؛ فلا مناص إذن من مواجهتهم وعدم السماح لهم بممارسة حريتهم.

2 – يلجأ موسى بن جناح إلى بلاغة الكلام ليعوض نقص الطعام؛ فإذا كان بناء هذه النادرة يعتمد المفارقة الناتجة عن تحول دعوة الكرم إلى سلسلة من الأوامر والنواهي، فإن هذا البناء اعتمد وضع تقابل بين موقفين لم يخلوا من مفارقة أيضا :

طول الموعظة	قلة الطعام

كما أن الموعظة نفسها تنطوي على مفارقة بين ظاهر معناها وباطنه؛ فالبخيل ينصح ضيوفه بحسن المؤاكلة، بينما لا يعدو أن يكون هذا النصح تعبيرا عن امتعاضه وألمه. ومن جهة أخرى تكشف

الموعظة عن المشاعر التي تنتاب البخيل عندما يجبر على التخلي عن الطعام لغيره. إنها لا تعدو كونها تعبيرا عما يشعر به هو بصفته أحد هؤلاء البخلاء الذين يحرصون على طعامهم بقدر ما لا يحتملون حرمانهم من طعام غيرهم ؛ فحديثه إلى ضيوفه هو حديث عن النفس وتصوير للمشاعر التي لا يبوح بها البخيل صراحة، وإن كانت غير خافية على القارئ.

3 – إذا كانت نادرة موسى بن جناح سردا لحادث طريف، تمثل في المفارقة الناتجة عن تحول المأدبة إلى موعظة، والأوامر والنواهي إلى طبق زهيد، ودعوة الكرم إلى فعل البخل. فإن ثمة جملة من السمات البلاغية التي يمكن اعتبارها مؤشرات لخلق الطرافة الفكاهة، وهي لا تكاد تخرج في جوهرها عن مبدأي التناقض أو التقابل اللذين أشرنا إليهما في تحليلنا لنوادر سابقة.

(أ) تناقض أسلوب الحديث مع الموضوع ؛ فموسى بن جناح اعتمد في انشاء موعظته أسلوبا فخما لجأ فيه إلى مأثور الكلام وآي القرآن والأساليب البلاغية المتمثلة في صيغ الأمر والنهي والتكرار والإطناب. ولا شك أن اعتماد هذا الأسلوب في سياق موضوعه « حسن المؤاكلة »، وغرضه التخفيف من وطأة الغيظ، يحدث مفارقة مضحكة.

(ب) اقتران اللقمة بالموت في قوله « فلعله أن يتسرع إلى لقمة حارة فيموت »، مبالغة مثيرة وتجاور مضحك، يكشفان عن مدى الغيظ الذي يستشعره البخيل، الأمر الذي يجعله يتوخى أقوى الصور للتأثير في ضيوفه وإفساد جو استمتاعهم بالطعام.

(ج) التعارض بين دلالات الألفاظ الأصلية المتواضع عليها والسياق المستخدمة فيه؛ فنادرة الأعرابي التي استشهد بها موسى

بن جناح تمثلت طرافتها في الصيغة اللفظية لجواب الأعرابي الذي استعار لفظتي «ظاعن» و«مقيم» وهما من معجم ألفاظ البيئة البدوية التي وظفت في الشعر. كما أن عبارة الختام التي فجرت ضحك هذه النادرة: «كيف أجرش جزأ لا يتجزأ»؟ تضمنت ألفاظا متداولة في خطاب علماء الكلام. فالتناقض بين سياقها الأصلي وسياقها الجديد، يمثل إحدى السمات البلاغية التي راهنت عليها نادرة موسى بن جناح في تشكيل طرافتها.

الجسارة الشرهة

1 - تعد صورة الأكول النهم امتداداً لصورة البخيل ووجهه الآخر؛ فالشره مفرط في حب الأكل ومغتصب لحقوق الآخرين ومسيء للمؤاكلة. وهي صفات يذم عليها صاحبها، ويلحق بالشخصيات الدنيئة التي طالما كانت موضوع تندر وسخرية. ويعثر القارئ في نوادر الأكلة على مجموعة من السمات البلاغية المرتبطة بجنس النادرة على وجه العموم، بالإضافة إلى سمات أخرى ذات صلة بطبيعة الموضوع.

ويمثل علي الأسواري إحدى الشخصيات التي صورت النوادر نهمها في الأكل، على نحو ما نجد في هذه النادرة التي يرويها الحارثي:

«ثم قال[4]: هذا علي الأسواري، أكل مع عيسى بن سليمان بن علي، فوضعت قدامهم سمكة عجيبة، فائقة السمن، فجلط بطنها جلطة، فإذا هو يكتنز شحما، وقد كان غص بلقمة - وهو المستسقى- ففرغ من الشراب وقد غرف من بطنها كل إنسان منهم

بلقمة غرفة . وكان عيسى ينتخب الأكلة، ويختار منهم كل منهوم فيه ومفتون به . فلمَّا خاف علي الأسواري الإخفاق، وأشفق من الفوت – وكان أقربهم إليه عيسى– استلب من يده اللقمة بأسرع من خطفة البازي وانكدار العقاب، من غير أن يكون أكل عنده قبل مرته . فقيل له : ويحك . استلبت لقمة الأمير من يده، وقد دفعها إليه وشحا لها فاه، من غير مؤانسة ولا ممازحة سالفة . قال : لم يكن الأمر كذلك، وكذب من قال ذلك . ولكنا أهوينا أيدينا معا، فوقعت يدي في مقدم الشحمة، ووقعت يده في مؤخر الشحمة، معا . والشحم ملتبس بالأمعاء . فلما رفعنا أيدينا معا، كنت أنا أسرع حركة، وكانت الأمعاء متصلة غير متباينة، فتحول كل شيء كان في لقمته بتلك الجذبة إلى لقمتي، لاتصال الجنس بالجنس والجوهر بالجوهر وأنا كيف أؤاكل أقواما يصنعون هذا الصنيع، ثم يحتجون له بمثل هذه الحجج؟ »(ص : 69) .

يشكل الاحتجاج الطريف سمة تكوينية في هذه النادرة ؛ فعلي الأسواري الذي أساء مؤاكلة الأمير عيسى بن سليمان بن علي باستلاب اللقمة من يده، يسعى إلى نفي التهمة التي شاعت حوله، عقب المأدبة التي جمعته مع الأمير ومنتخب من الأكلة . وقد أوهمنا احتجاجه بوجود صراع بينه وبين الأمير حول اللقمة التي ظفر بها، وهو الصراع المفترض أن يحصل بينه وبين الأكلة المدعوين، غير أن خوفه من الإخفاق جعله ينقل الصراع من نطاق الضيوف إلى نطاق الأمير، وهو المضيف الذي اعتاد انتخاب صفوة الأكلة المشهورين بالنَّهم، ليتسلى بالمباراة الساخنة التي يقيمها بينهم . إن الصراع الذي زعمه علي الأسواري، ضرب من الاحتجاج يسوغ به سوء المؤاكلة، وهو احتجاج تمثلت طرافته في السمات الآتية :

(أ) اختراق الأكول لحاجز الهيبة التي يفرضها الأمير ؛ فقد تجاسر علي الأسواري على عيسى بن سليمان من غير ألفة سابقة بينهما . ويعتبر هذاالفعل خرقا للقواعد المتعارف عليها في التعامل، وعكسا لما يتوقع المرء حدوثه في مثل هذا الموقف . ومثل هذا السلوك لا شك أنه يجسد مفاجأة مضحكة .

(ب) يعد الوصف الذي قدمه علي الأسواري ردا على التهمة التي وجهت إليه، لونا من التصوير القائم على المفارقة، إذ عمد إلى تحويل مشهد المؤاكلة مع الأمير إلى مسابقة وهمية لا أصل لها في الواقع الحقيقي .

(ج) توسل الاحتجاج بأسلوب لم يعر من صور بلاغية وألفاظ مستعارة من حقول معرفية ؛ فإلى جانب أسلوب المقابلة في عبارة « فوقعت يدي في مقدم الشحمة ووقعت يده في مؤخر الشحمة »، هناك استعارة للفظتي « الجنس » و« الجوهر »، وهما من ألفاظ الفلاسفة والمتكلمين، كما أن حديث علي الأسواري عن التباس الشحم بالأمعاء واتصال الأمعاء وعدم تبيانها، يومئ إلى احتمال هذا الوصف لدلالات مجازية ثقافية .

(د) توخى الاحتجاج التدقيق المفصل في وصف مشهد تحول اللقمة من يد الأمير إلى يد علي الأسواري . ولا شك أن مثل هذا الوصف في سياق تطغى عليه ألفاظ مثيرة كلفظتي « الشحم » و« الأمعاء » ويطغى عليه الحرص الشديد على الظفر باللقمة، من شأنه أن يسبغ على الوصف طابع الطرافة .

2 – لما كانت « الحيلة اللطيفة » إجابة البخيل عن تهمة توجه إليه، ووسيلة للتخلص من مأزق ؛ فإن « الحجة الطريفة » هي إجابة

عن تهمة صريحة توجه إليه، وأداته في ذلك الإقناع والمواجهة. إن علي الأسواري مطالب بالتصدي للتهمة التي راجت حوله: «ويحك إستلبت لقمة الأمير من يده، وقد رفعها إليه وشحا لها فاه...»! وبدهي أن يكتسي احتجاجه طابعي الطرافة والفكاهة، مادام الأمر يتعلق بجنس أدبي قوامه خلق المواقف الشيقة والمضحكة.

وبصرف النظر عن «الحجة الطريفة» التي تعد سمة مكونة لبلاغة هذه النادرة؛ فإنه ينبغي ألا نغفل الدور الذي اظطلعت به اللغة في بناء طرافتها، وهو دور بدهي في نادرة موضوعها تصوير الشره؛ حيث يغدو انتقاء الألفاظ وترتيبها واجتلاب الصور، خصائص يراهن عليها هذا الصنف من النوادر لتشكيل بلاغته؛ ذلك أن وصف طريقة الأكل النهم تقتضي تسخير إمكانات اللغة لأجل تصوير أبلغ وأطرف؛ من هنا انتقاء لفظ «جلط» بإيحائه الصوتي الدال على الجسارة، وتكراره في صيغة المفعول المطلق، وتشبيه سرعة استلابه اللقمة من يد الأمير بسرعة البازي والعقاب تشبيها يعتمد صيغة التفضيل ويشكل الأكول في صورة حيوان مفترس إمعانا في المبالغة التي يتطلبها سياق هذا الصنف من النوادر.

حمى الغيظ

1 – مرض محمد بن أبي المؤمل غيظا، لما أن هجم عليه أحد الأكلة وهو يتهيأ للانفراد بسمكة شهية. ولم يمنعه من مجاراة آكل سمكته سوى بخله الذي ملأه غيظا وذهب بعقله حتى إنه شغل تفكيره في مصير السمكة بدل المشاركة في الأكل.

«واشترى شبوطة وهو ببغداد. وأخذها فائقة عظيمة، وغالى بها وارتفع في ثمنها، وكان قد بعد عهده بأكل السمك. وهو بصري لا

يصبر عنه . فكان قد أكبر أمر هذه السمكة، لكثرة ثمنها ولسمنها وعظمها ولشدة شهوته لها . فحين ظن عند نفسه أنه قد خلا بها، وتفرد بأطايبها، وحسر عن ذراعيه وصمد صمدها، هجمت عليه ومعي السدري . فلما رآه رأى الموت الأحمر والطاعون الجارف، ورأى الحتم المقضي، ورأى قاصمة الظهر، وأيقن بالشر، وعلم أنه قد ابتلي بالتنين . فلم يلبثه السدري حتى قور السرة بالمبال . فأقبل علي فقال لي : « يا أبا عثمان السدري يعجبه السرر »، فما فصلت الكلمة من فيه، حتى قبض على القفا فانتزع الجانبين جميعا . فأقبل علي فقال : « والسدري يعجبه الأقفاء »، فما فرغ من كلامه إلا والسدري قد اجترف المتن كله، فقال: « يا أبا عثمان والسدري يعجبه المتون »، ولم يظن أن السدري يعرف فضيلة ذنب الشبوط وعذوبة لحمه، وظن أنه سيسلم له، وظن معرفة ذلك من الغامض، فلم يدر إلا والسدري قد اكتسح ما على الوجهين جميعا . ولولا أن السدري أبطره وأثقله وأكمده وملأ صدره وملأه غيظا . لقد كان أدرك معه طرفا، لأنه كان من الأكلة . ولكن الغيظ كان من أعوان السدري عليه .

فلما أكل السدري جميع أطايبها . وبقي هو في النظارة، ولم يبق في يده مما كان يأمله في تلك السمكة إلا الغيظ الشديد والغرم الثقيل، ظن أن في سائر السمكة ما يشبعه ويشفي من قرمه . فبذلك كان عزاؤه، وذلك هو الذي كان يمسك بأرماقه وحشاشات نفسه . فلما رأى السدري يفري الفري ويلتهم التهاما قال : « يا أبا عثمان السدري يعجبه كل شيء » . فتولد الغيظ في جوفه، وأقلقته الرعدة . فخبثت نفسه، فما زال يقيء ويسلح . ثم ركبته الحمى .

وصحت توبته وتم عزمه في أن لا يؤاكل رغيبا أبدا ولا زهيدا، ولا يشتري سمكة أبدا رخيصة ولاغالية، وإن أهدوها إليه أن لا يقبلها، وإن وجدها مطروحة لا يمسها» . (ص : 100 - 101) .

إن اشتهاء البخيل للسمكة وضنه بها على غيره، انقلبا إلى حرمانه منها، على هذا النحو سلب منه الدور الذي أعد نفسه للاضطلاع به، وكان ذلك إيذانا بإثارة ضحك متلق فقد التعاطف معه؛ فكأنه بضحكه من استلاب سمكته، إنما يعاقبه على سلوكه غير الاجتماعي.

إن الدور الذي اعتاد البخيل النجاح في أدائه باحتياله على الآخرين والإيقاع بهم، انتقل إلى الضيف الطفيلي الذي باغته دون أن يترك له فرصة لإظهار براعته في التفكير، حيث تحول إلى ضحية تثير من دون شك ضحك القارئ. وكان كلما رآه التهم جزءا من أجزاء السمكة، ردد عبارة « يا أبا عثمان السدري يعجبه... » تعبيرا عن الغيظ ورد فعل ساذج في مثل هذا السياق، يكشفان عجزه عن المواجهة. فالبخيل الذي اعتادت بعض النوادر تصوير قدراته في اجتلاب الحيلة، يظهر هنا مكتوف الأيدي، مشلول التفكير لا يملك إيقاف هجوم السدري الكاسح على سمكته.

لقد راهنت هذه النادرة في تشكيل بلاغتها على عملية قلب الأدوار التي تمثل سمة مهيمنة إلى جانب سمات أخرى التحمت في تكوين بنائها الفكاهي الطريف.

2 – تصور النادرة السدري منهمكا في التهام السمكة، بينما يرقب البخيل هذه العملية بسلسلة من التعليقات المعبرة عن دهشته وغيظه. وهي صورة قائمة على نوع من التقابل المضحك ؛ لم

يشارك البخيل السدري الأكل، كما يقتضي الوضع الطبيعي، بل اكتفى بمراقبته. إنه التقابل الذي يزاوج فيه السارد بين وصف انقضاض السدري على أحد أجزاء السمكة وتعليق البخيل على هذا الانقضاض. وتتدرج هذه المزاوجة إلى أن فرغ السدري من التهامها كلها، بينما يعلق البخيل تعليقه الأخير الذي لم يخل من فكاهة :« يا أبا عثمان السدري يعجبه كل شيء». هل كان على البخيل الاكتفاء بترديد تلك العبارة البلهاء على إثر كل هجمة من هجمات السدري على السمكة؟ هل كان يتوقع منه إمهاله له ليتمتع بالسمكة الشهية ؟ أليس هذا ضربا من الغباء[5] في موقف يعرف فيه البخيل حق المعرفة أنه لن ينفعه سوى الإسراع إلى الظفر بخصمه قبل أن ينفذ هجومه عليه ؟ ولكن ما حصل كان عكس ذلك، فكأن السدري دبر مؤامرته من قبل مع صديقه الجاحظ ليكون يوما مشهودا. فهل ينبغي في هذا المقام قراءة عبارة الجاحظ « هجمت عليه ومعي السدري » بأنها تصميم مسبق للإيقاع بالبخيل؟ هل كان الجاحظ ورفيقه على علم بالسمكة التي أنفق عليها صاحبها ثمنا يضاهي كبرها وشدة شهوته لها؟

لا تخبرنا النادرة عن هذا لأمر ؛ فهي غير معنية بالتعليل السردي، مادام هدفها الرئيس تشكيل حادث طريف يمتلك مقومات التسلية والإضحاك. ويبدو أن تعبير الجاحظ « هجمت عليه » هو صيغة أدبية لتوتير الموقف وتوليد الصراع، وكأنها توهمنا بأن الهجوم بني على معرفة مسبقة بأمر السمكة. فلا شيء أدعى إلى غيظ البخيل من مفاجأته في لحظة اختلائه بأشهى الأشياء لديه وأعزها !

لا شك أن القارئ لن يتساءل عما إذا كان الهجوم قائما على ترتيب سابق أم أنه على سبيل المصادفة. فما يهمه هو أن

الهجوم نفذ في الوقت المناسب، الأمر الذي يستجيب لرغبته في الضحك. ولعل السارد قد رتب لإشباع هذه الرغبة باستعماله الصيغة التعبيرية «هجمت عليه» التي تترجم الوظيفة الجمالية للنادرة أكثر مما تترجم تفاصيل الواقع الحقيقي. ولعل ما يؤكد هذا المعنى، الوصف التمهيدي؛ فالسمكة عظيمة وسمينة ومرتفعة الثمن، أما محمد بن أبي المؤمل فبصري لا يصبر عن السمك وقد أبدى شهوة لأكل السمكة التي لم يبخل في الإنفاق عليها، كما أنه شمر عن ذراعيه مطمئنا لتفرده بها. هذا الوصف المفصل تتجلى وظيفته البلاغية في التمهيد للحادث الذي سيحول مجرى الحكي، على نحو ما تتجلى أيضا في إلهاب طرافته. في هذا السياق الذي تلتحم فيه الصيغة التعبيرية المشار إليها بالوصف التمهيدي تعلن النادرة عن تدشين حادثها الطريف.

3 – ربما كانت هذه النادرة من النوادر القليلة في كتاب «البخلاء» التي تتضافر في تكوين بلاغتها صورة البخيل بصورة الأكول الشره؛ حيث يعمد السرد إلى مواءمة سمات الصورتين في بناء يشكل تنويعا جديدا في جنس نادرة البخل. على هذا النحو يواكب القارئ في هذه النادرة صورتين متوازيتين؛ صورة البخيل الذي امتلأ بالغيظ حتى ركبه المرض، وصورة الأكول الذي انقض على السمكة حتى أتى عليها. وتعد هذه الصورة الأخيرة سمة رافدة لهذه النادرة التي قامت في الأصل على تصوير عواقب البخل على نفسية البخيل؛ تجلى ذلك في بروز المكون اللغوي الذي ارتبط بنوادر الشره. فقد توخى سارد هذه النادرة انتقاء ألفاظ مخصوصة لتصوير وقع نهم السردي على البخيل، وهي ألفاظ مضمخة بالمبالغة التي طالت مواقف تصويرية أخرى في النادرة.

تتحرك الألفاظ المرتبطة بوصف عملية الأكل في دائرة المبالغة؛ فالسدري أكول «جراف»، «كاسح»، «يفري الفري» ؛ أي يأتي بالعجب في أكله. ولعل وصفه بالشره المفرط هو الذي يسوغ شدة الخوف التي استبدت بالبخيل عند رؤيته له. وقد تجسد هذا الخوف في جملة من الاستعارات التي تعكس صورة الأكول في رؤية البخيل ؛ فهو «الموت الأحمر» و«الطاعون الجارف» و«قاصمة الظهر» و«التنين». وأخال أن السارد لم يترك وصفا مرعبا إلا ذكره. وفي هذا السياق ينبغي تفسير الحال الذي آل إليها البخيل في النهاية ؛ فقد ألمت به حمى الغيظ وقرر قطع كل صلة له بالسمك.

هوامش الفصل الثاني

1- مقدمة كتاب البخلاء. (ص: 2).

2- يقول الجاحظ في كتابه « البخلاء » : « نبدأ بأهل خراسان لإكثار الناس في أهل خراسان، ونخص بذلك أهل مرو » (ص :17).

3- البخلاء، ص 123 ـ راجع تحليل نادرة محفوظ النقاش في هذا الكتاب.

4- الحارثي هو أحد الذين عقد لهم الجاحظ فصولا في كتابه « البخلاء » لتصوير البخل واحتجاجات البخلاء.

5- أشار الجاحظ في مقدمة كتابه « البخلاء » إلى أن هؤلاء يجمعون بين الغباء الشديد والفطنة العجيبة (ص2).

خاتمة

لم تكن القصيدة الشكل الأدبي الوحيد في الثقافة العربية، وإن كانت الشكل الأكثر حضورا في الوعي الجمالي والأقوى تحكما في صياغة المبادئ النقدية والمقولات البلاغية. هذه المكانة الرفيعة التي حظيت بها القصيدة في تاريخ الأدب العربي، لم تمنع ظهور أشكال وأجناس أدبية أخرى تختلف بلاغتها جوهريا عن بلاغة الشعر. ولعل النادرة أن تكون أحد الأجناس النثرية العربية التي استطاعت أن تجد مكانا لها في أهم المؤلفات الأدبية العربية وأوسعها؛ نذكر منها كتب الجاحظ: «البيان والتبيين» و«الحيوان» و«البخلاء»، وكتاب أبي حيان التوحيدي: «الإمتاع والمؤانسة»، وكتاب الحصري: «جمع الجواهر في الملح والنوادر»، وكتاب ابن عبد ربه: «العقد الفريد»، وكتاب أبي الفرج الأصفهاني. «الأغاني»، وغيرها من المصنفات العربية التي تضمنت أخبارا وحكايات تدخل في دائرة ما اصطلحنا عليه بالنادرة.

تجسد النادرة المكون الهزلي في الثقافة العربية، ولقد كان الجاحظ يؤمن بحاجة القارئ إلى اللذة والإمتاع وجذل النفس؛ ولأجل ذلك دافع عن تواصل ثقافي يستوعب أدب الهزل؛ فهو لا يرى بأسا أن يكتب «أهل العلم والنظر، وأصحاب الفكر والعبر،

وأرباب النحل، والعلماء وأهل البصر بمخارج الملل، وورثة الأنبياء، وأعوان الخلفاء.. كتب الظرفاء والملحاء، وكتب الفراغ والخلعاء، وكتب الملاهي والفكاهات..»[1]

وقد كان الجاحظ أحد هؤلاء العلماء الذين أفسحوا المجال في كتاباتهم لنماذج بشرية من واقع الحياة اليومية ؛ أي إنه وسع البلاغة لتستوعب الحياة الدنيا التي يعيشها الناس. وقد كان الهزل الوسيلة المثلى للاضطلاع بهذه المهمة؛ غير أن الجاحظ كان يدرك أن الهزل لا ينفصل عن الجد، وأنهما مرتبطان ارتباطا عضويا قلما يتفطن له. فإذا كان الهزل نزهة القارئ لتحمل طلب الجد ومستراحا يستجمع فيه قواه للصبر على صعوبة العلم ؛ فإنه لا يخلو في ذاته من الجد؛ فقد نمت نصوص النوادر التي ضمنها الجاحظ مؤلفاته على مضمون أخلاقي ودلالات اجتماعية وثقافية، من هنا قابليتها لتحليلات بلاغية تتناولها من منظور تداولي عملي ؛ أي بالنظر إلى تواصلها مع متلق يتوجه إليه السارد بخطابه للتأثير فيه وتغييره فعليا. غير أننا لم نسلك هذا المنهج واخترنا أن نكشف عن بلاغة أدبية كامنة في أدب لايشك أحد في انتمائه إلى ثقافة بلاغية تواصلية حجاجية.

وإذا كانت النادرة جنسا أدبيا حدد الوعي النقدي القديم بعض مكوناته العامة، فإنه يظل مفهوما مجردا ما لم تحلل نصوصه؛ ولأجل ذلك سعى هذ ا الكتاب إلى تناول بلاغة هذا الجنس الأدبي ؛ أي الوجه الملموس والعملي الذي تجلت به النادرة باعتبارها نصا متعاليا. وقد أظهر التحليل أن نصوص نوادر البخل في كتاب الجاحظ، لم

1 ـ الجاحظ، الحيوان ج 1 (ص.25)

تكن تطبيقا عمليا أو مرآة مطابقة لذلك الوعي النظري، بل كانت إغناء له وكشفا لإمكانات بلاغية لم يقف عليها النقاد فيما وضعوه من أصول جنس النادرة.

لم يكن المقصود ب **بلاغة النادرة** استخراج وتفسير ما يشيع في نصوص النوادر من سمات وقواعد قننتها الأبواب البلاغية المعروفة؛ فالبلاغة كما توخاها الكتاب لا تعني بالضرورة القاعدة البلاغية المقننة، بل تعني شتى الإمكانات الفنية والصيغ التصويرية التي يسخرها النص للتأثير في القارئ والتعبير عن الإنسان. إن البلاغة التي تجلت في نصوص النوادر هي بلاغة هذا الجنس الأدبي بما يتيحه من إمكانات فنية مخصوصة تكيف الصيغ التعبيرية التي تتوسل بها النصوص في توصيل معانيها على نحو فني مؤثر.

لقد كشفت نماذج النوادر التي قمنا بتحليلها أن النثر العربي سياق خصب لإغناء البلاغة وتوسيع معاييرها وتنويع صيغها ؛ على هذا النحو يستطيع الاهتمام بجنس النادرة وأجناس النثر السردي الأخرى أن يسْهِمَ في تغيير أسس البلاغة وسماتها. ومثل هذه الخطوة ضرورية لتخفيف الهيمنة المطلقة لجنس الشعر في صياغة مفهوم البلاغة العربية.

لقد صدر تحليل نصوص النوادر عن مفهوم يكيف الصيغ التصويرية بخصائص بلاغة الجنس الأدبي؛ فالنادرة تنهض أساسا على مكون الطرافة الذي شكل عمود بلاغتها؛ فقد مثلت أصلا بلاغيا يؤول إليه الإبداع الأدبي الموسوم بالهزل، وقد كان الجاحظ يدرك أن النثر يتقوم ببلاغة مختلفة عن بلاغة الشعر، ولأجل ذلك تحدث في أكثر من موضع عن أصول هذه البلاغة النثرية، يقول

إن «الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع. وإنما ذلك كنوادر كلام الصبيان وملح المجانين؛ فإن ضحك السامعين من ذلك أشد، وتعجبهم به أكثر والناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد..»[2].

لقد حاولت في هذا الكتاب أن أستثمر الوعي النقدي القديم الذي واكب جنس النادرة في سياق نظرة جديدة ترى في الانكباب على النصوص بالتحليل والتفسير الطريق الأمثل لتعرف هذا الجنس الأدبي الذي أسهم مع أجناس أدبية أخرى في تصوير الحياة الإنسانية العربية.

2 ـ الجاحظ البيان والتبيين، (ص. 89 ـ 90)

محتوى الكتاب

تم الطبع بمطابع أفريقيا الشرق 2006
159 مكرر ، شارع يعقوب المنصور ، الدار البيضاء
الهاتف : 04 95 25 022 / 13 98 25 022
الفاكس : 20 29 25 022 / 80 00 44 022
مكتب التصفيف الفني : 54 / 53 67 29 022
الدار البيضاء

بلاغة النادرة

لقد وعى محمد مشبال جيدا أن التطبيق الآلي لمنهج جاهز لن يفيد كثيرا في تلمس الطوابع الجمالية والإنسانية المميزة للنص التراثي العتيق. كما كان على علم بالمجهودات العربية التي بذلت حديثا في معالجة النوادر، فلم يقتنع بذلك ولم يشف غليله نظرا لاعتماد معظم تلك المحاولات على الاهتمام بمظاهر أدبية خارجية، أو ثنائيات سطحية، أو سمات أسلوبية مطروقة لا تكاد تتغلغل إلى عمق البناء الفني للنادرة.

...

تلك إذن هي المساهمة الطريفة التي رامها مشبال في هذه المحاولة النقدية الجديدة التي استعان عليها ب «أدوات» تحليلية تملك مزية الاتساق مع غايته النقدية الطموح ؛ أقصد بها أدوات «الصورة» و«السمة» و«المكون» المتميزة بطواعيتها على تقصي القيم الجمالية، وتجاوز الفروق المصطنعة بين الشكل والمضمون، وبين ما هو أدبي واجتماعي، وبين ما هو محلي وشمولي.

...

د. محمد أنقار



لوحة لسوزانة فريتز عن كتاب «كليلة ودمنة». الشركة الوطنية للنشر والتوزيع في الجزائر

ISBN 9981-25-439-8